

COPA
La tabernera

Poema pseudovirgiliano

edición bilingüe con estudio preliminar y comentario por

ALICIA SCHNIEBS
ROXANA NENADIC
JIMENA PALACIOS
MARTÍN POZZI
VIVIANA DIEZ
GUSTAVO DAUJOTAS



INSTITUTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Copa / La tabernera

poema pseudovirgiliano

edición bilingüe
con estudio preliminar
y comentario por

Alicia Schniebs
Roxana Nenadic
Jimena Palacios
Martín Pozzi
Viviana Diez
Gustavo Daujotas



INSTITUTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Diseño de tapa: *María de las Mercedes Domínguez Valle*

Puán 480 Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

SERIE: REVISTAS ESPECIALIZADAS
ISSN: 0325-1721 / ISBN: 978-987-3617-42-3

Pseudo-Virgilio
Copa. La tabernera : poema pseudovirgiliano / Pseudo-Virgilio; comentado por Alicia Schniebs ... [et.al.]. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2014.
120 p. ; 20x14 cm.

ISBN 978-987-3617-42-3

1. Filología. 2. Estudios Literarios. 3. Poesía Clásica. I. Alicia Schniebs, coment.
CDD 410

Fecha de catalogación: 25/07/2014

Copa / La tabernera

poema pseudovirgiliano

edición bilingüe
con estudio preliminar
y comentario por

Alicia Schniebs
Roxana Nenadic
Jimena Palacios
Martín Pozzi
Viviana Diez
Gustavo Daujotas

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

INSTITUTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA

Dirección: Puan 480 – 4º piso – oficina 457 / C.A.Buenos Aires (1406)
Teléfono: (0054-011) 4432-0606 interno 139
Mail: filologiaclasica@filo.uba.ar
Web: ifc.institutos.filo.uba.ar

ÍNDICE

Agradecimientos

Este volumen es parte de los resultados alcanzados en el curso de una investigación sobre "El campo literario en Roma: el caso de la *Appendix Vergiliana*", realizada bajo la dirección de Alicia Schniebs, en el marco del proyecto PICT 1900-2008 (2010-2012), radicado en el Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Nuestro primer agradecimiento es por lo tanto para la Universidad de Buenos Aires y para la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (ANPCyT) por la confianza depositada en nosotros y por la ayuda económica, sin la cual no hubiera sido posible llevar a cabo una tarea de esta naturaleza. Agradecemos también a los colegas de nuestra Facultad y de otras instituciones educativas del país y del exterior, que tuvieron la generosidad de facilitarnos el acceso a material bibliográfico imprescindible y a menudo difícil de obtener. Por último, agradecemos muy especialmente a nuestros familiares y amigos, que una vez más acompañaron nuestra tarea con su afecto, su apoyo y su paciencia.

Introducción

La *Copa* es un poema breve escrito en dísticos elegíacos, que integra la así llamada *Appendix Vergiliana*, una antología de textos de muy diversa extensión, tema y estilo, atribuidos a Virgilio. Más allá de esta autoría, que es sin duda cuestionable y que ha sido y sigue siendo tema de debate, tanto la *Copa* como el resto de la colección constituyen un testimonio imprescindible para conocer, en toda su amplitud, el quehacer literario y cultural de Roma. A pesar de ello, la filología ha prestado en general poca atención a este poemario, como parte de una práctica científica de raigambre decimonónica que, empañada por juicios de valor, se interesa solo en unas pocas obras y autores consagrados, a los que considera únicos determinantes y patrón de medida de la literatura latina en su conjunto. Muy por el contrario, nosotros sostenemos que, como lo demuestran las innumerables referencias a autores y obras hoy perdidos, el campo literario romano era un universo tan complejo y tan densamente poblado que su estudio no puede reducirse a unos pocos representantes dentro del ya escaso número de textos conservados. Más aun, en nuestra opinión, un recorte de este tenor afecta la calidad del análisis incluso de los "grandes" poetas, porque cercena la posibilidad de recuperar en toda su amplitud el posicionamiento de cada uno de ellos frente a

las prácticas de lectura y escritura del contexto de producción. Por estas razones y con el apoyo de la ANPCyT, llevamos adelante nuestro proyecto PICT 1900-2008: "El campo literario en Roma: el caso de la Appendix Vergiliana", dirigido por Alicia Schniebs y radicado en el Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), con el objetivo general de estudiar la *Appendix Vergiliana* como producto literario válido en sí mismo y como herramienta óptima para ratificar, rectificar y/o ampliar los actuales conocimientos sobre dicho campo, que dejan a un lado la abundante literatura "extra-canónica". En ese marco, nos centramos sobre todo en algunos poemas de la colección que, como el *Culex*, el *Aetna*, el *Moretum* y la misma *Copa*, resultan particularmente provechosos para analizar cuestiones como la pertenencia genérica y el empleo de tipologemas, la construcción textual del autor y el lector, las formas y funciones de la intertextualidad, los actores y prácticas sociales representados, las vinculaciones con la ideología hegemónica y los registros y variantes lingüísticas. A su vez, vista la escasa divulgación de estos textos, incluimos como parte de nuestra tarea la elaboración de este volumen y de otro sobre el *Moretum*, de próxima aparición, con el propósito de ofrecer un material de consulta abarcador para los estudiantes, docentes o investigadores interesados en familiarizarse con obras tan provechosas y tan poco frecuentadas.

El presente volumen

Para el texto latino hemos seguido en general el fijado por Salvatore en su edición de 1997. En los casos en que hemos optado por las propuestas hechas por otros editores y críticos, exponemos las razones de nuestra decisión en el Comentario.

El análisis del texto se ha distribuido en dos secciones, cada una de las cuales tiene un criterio y objetivo diferentes. En el Es-

tudio Preliminar, hemos incluido cuestiones que hacen, por un lado, a la *Appendix Vergiliana* en general y, por el otro, a *Copa* en particular, lo cual abarca datos acerca de la tradición manuscrita y una serie de reflexiones sobre el estatuto literario del poema. En el Comentario, en cambio, damos cuenta de una serie de aspectos puntuales, como por ejemplo: aclaraciones contextuales, las razones de las variantes textuales elegidas, las relaciones intertextuales del poema, los procedimientos discursivos idiosincrásicos del autor, las peculiaridades del léxico empleado, etc.

Para las abreviaturas de los nombres de autores y obras latinos y griegos, seguimos las establecidas en *Oxford Latin Dictionary* (OLD) y *Greek-English Lexicon* (LSJ), respectivamente. Las de los nombres de revistas y publicaciones periódicas especializadas son las de *L'Année Philologique*, usuales en la disciplina.

ESTUDIO PRELIMINAR

1. *APPENDIX VERGILIANA*

Se conoce como *Appendix Vergiliana* a una colección de poemas de características y asuntos muy diversos, atribuidos a Virgilio por los testimonios antiguos y la tradición manuscrita medieval. El nombre como tal se lo debemos a Escalígero, quien en 1572 publicó una edición comentada bajo el título *Publii Virgilii Maronis Appendix*, que fijó la denominación del conjunto e instaló la polémica acerca de la autoría, de la datación y de las obras que lo integran. En la actualidad, se consideran como parte de la *Appendix* los textos incluidos en un catálogo de época carolingia (s. IX) del monasterio de Murbach en Alsacia, hoy perdido y que conocemos gracias a una transcripción hecha por Meisterlin en 1464, donde constan, en este orden, los siguientes poemas: *Dirae*, *Culex*, *Aetna*, *Copa*, *Elegiae in Maecenatem*, *Ciris*, *Priapea et Catalepton*, *Priapeum "Quid hoc noui est"*, *Moretum*, *De institutione uiri boni*, *De est et non*, *De rosis nascentibus.* Dentro de este grupo hay cuatro para los que existe consenso en negar la paternidad virgiliana: las *Elegiae in Maecenatem*, pues la muerte de Mecenas (8 a.C.) es posterior a la de Vir-

gilio (19 a.C.), los breves *De institutione uiri boni* y *De est et non*, que se atribuyen al poeta tardío Ausonio (s. IV) y aparecen en los códices de su obra, y el *De rosis nascentibus*, que también integra la tradición manuscrita ausoniana, aunque la crítica se inclina por considerarlo producto de un autor anónimo de los siglos IV o V. Con excepción del *Moretum*, el resto aparece como obra de Virgilio en los testimonios antiguos, que son de dos tipos: las *Vitae Vergilianae* escritas por los gramáticos del siglo IV, que refieren la producción general del poeta, y las menciones aisladas de algunas obras en particular que figuran en diversos autores.[1] En cuanto a las *Vitae*, la compuesta por Donato, cuya fuente es el *De poetis* de Suetonio, afirma:

> Poeticam puer adhuc auspicatus in Ballistam ludi magistrum ob infamiam latrociniorum coopertum lapidibus distichon fecit: "monte sub hoc lapidum tegitur Ballista sepultus; nocte die tutum carpe viator iter", deinde *Catalepton* et *Priapea* et *Epigrammata* et *Diras*, item *Cirim* et *Culicem* cum esset annorum XVI [...] scripsit etiam de qua ambigitur *Aetnam*. Mox cum res Romanas incohasset, offensus materia ad *Bucolica* transiit [...] (Brummer, 1933:4-5).[2]

> Favorecido para la poesía, cuando todavía era un muchacho compuso este dístico sobre Balista, un maestro muerto a pedradas por la infamia de sus latrocinios: "Bajo este monte de piedras está cubierto y sepultado Balista; de noche y de día,

[1] *Cfr*. Ellis (1927: v-vii); Salvatore (1997:V-XI); Moya del Baño (1982:410-412).

[2] Nos apartamos aquí de Escalígero, quien adopta la corrección XXVI, a efectos de reflejar la *lectio* XVI, transmitida por la mayor parte de los códices (XV en el así llamado *Donatus auctus*). No obstante, la corrección, propuesta ya por Escalígero y compartida por la mayor parte de la crítica, resulta imprescindible pues esta precocidad extrema no se compadece con la comparación con Lucano formulada por Estacio (*Silu*. 2.7.73-74) y Suetonio (*Poet*. 47.5). Para otras propuestas, *cfr*. Salvatore (1997:ix) y Iodice (2002:xiii).

> viajero, haz un viaje seguro", luego *Catalepton* y *Priapea* y *Epigrammata* y *Dirae*, asimismo *Ciris* y *Culex*, cuando tenía dieciséis años [...] escribió también *Aetna*, respecto del cual hay dudas. Después, habiendo empezado a escribir acerca de asuntos romanos, descontento con la materia pasó a las *Bucólicas* [...]".

Fuera de la edad específica, también Servio menciona estas obras como parte de la producción juvenil de Virgilio inmediatamente anterior a las *Bucólicas*, con la diferencia de que agrega la *Copa* y no parece dudar de la autenticidad del *Aetna*:

> Primum ab hoc distichon factum est in Ballistam latronem "Monte sub hoc lapidum tegitur Ballista sepultus: / nocte die tutum carpe viator iter." Scripsit etiam septem sive octo libros hos: *Cirim*, *Aetnam*, *Culicem*, *Priapeia*, *Catalepton*, *Epigrammata*, *Copam*, *Diras*. Postea ortis bellis civilibus inter Antonium et Augustum [...] (Brummer, 1933:69).

> El primer dístico que compuso fue sobre el ladrón Balista: "Bajo este monte de piedras está cubierto y sepultado Balista: / de noche y de día, viajero, haz un viaje seguro". Escribió también estos siete u ocho libros: *Ciris*, *Aetna*, *Culex*, *Priapea*, *Catalepton*, *Epigrammata*, *Copa*, *Dirae*.[3] Luego, surgida la guerra civil entre Antonio y Augusto [...]

A su vez, existen testimonios aislados que corroboran la atribución a Virgilio de algunas de estas obras. Tal es el caso del *Culex*, mencionado por Marcial (8.55.19-20; 14.185), Estacio (*Silu*. 2.7.73-74), Suetonio (*Poet*. 47.5) y Nonio (312M); del *Catalepton*, ex-

[3] La alternativa acerca del número total de obras ha llevado a la crítica a discutir acerca del motivo de la duda de Servio, que se atribuye sea a la *Copa*, agregada por él, sea al *Aetna* cuestionado por su antecesor Donato, sea a la posibilidad de que el título *Catalepton* incluyera los *Priapea* y *Epigrammata*. Para este tema, *cfr*. Rostagni (1933:316, 338-340).

presamente citado por Quintiliano (*Inst*. 8.3.38) y aludido por Plinio (*Ep*. 5.3.2-6) y Mario Victorino (6.137.23K); de la *Copa*, citada por Carisio (1.63.11K); de la *Ciris* y el *Aetna*, incluidos por Servio en su comentario de la égloga 6 (*Ecl*. 6.3) y del libro 3 de *Eneida* (*A.* 3.571), respectivamente; de los *Priapea*, referidos por Diomedes (1.512.27K), y del *Moretum*, cuyo verso 41 aparece citado y atribuido a Virgilio en un fragmento de Focas (8.150K).

Sin embargo, a pesar de que estos datos se remontan en parte al siglo I, lo cual parecería tornarlos confiables por su proximidad a la época en que vivió el poeta, la crítica ha cuestionado la paternidad virgiliana de estos textos por varias razones. Una de ellas es la completa ausencia de toda mención de estos poemas en las alusiones a la obra de Virgilio hechas por sus contemporáneos Ovidio (*Am*. 1.15.25-26) y Propercio (2.34.61-80). Otra es que, al menos hasta la época carolingia, la tradición manuscrita de la *Appendix* parece apartarse de la de las tres obras consagradas por el canon, *Bucólicas, Geórgicas y Eneida*. Por último, estas dudas se ponen en relación con la probada circulación en Roma de una literatura pseudoepigráfica, de la cual dan cuenta el libro 3 del *Corpus Tibullianum* y los poemas atribuidos a Séneca en la *Anthologia Latina*. Ante esto, y como es de imaginarse estando en juego el nombre del que el canon tradicional considera uno de los más grandes poetas de Roma, el tema atrapó el interés de los filólogos por dilucidar la atribución o no de estos textos a la pluma del mantuano, dando lugar a un larguísimo y complejo debate, cuyas alternativas exceden los límites de este estudio pero pueden leerse con provecho en la introducción a las ediciones de la *Appendix* de Iodice (2002:xxi-xxvii) y sobre todo de Dolç (1982:17-23), quien agrega una lúcida reflexión acerca de los diversos criterios de análisis y construcciones del objeto de estudio que subyacentes bajo las distintas posturas.

Por nuestra parte, sin quitarle aceptabilidad al debate, nos interesa acotar que detenerse exclusivamente en este problema puede resultar un obstáculo para ensayar otros abordajes del texto y para, desde una perspectiva más general, percibir cuáles son nuestros alcances e impedimentos como lectores modernos. Lo que hemos reseñado sobre la formación de esta colección muestra con claridad que tanto la relación entre la *Appendix Vergiliana* y Virgilio, por un lado, cuanto la ubicación de la *Appendix Vergiliana* en el canon virgiliano, por el otro, son efectos de sentido construidos por la tradición. Es en ella, y no en los textos en sí, donde se insinúa el carácter "secundario" –*Appendix*– de la colección y donde se gesta el perfil de un enunciador específico –un Virgilio inexperto–. En este sentido, creemos que no solo no contamos con elementos definitivos para discernir la autoría de todos y cada uno de los poemas, sino que incluso renegaríamos de nuestra condición de analistas modernos si nuestro estudio se limitara a una categoría tan controvertida como la de "autor" (*cfr*. 2.3, *Persona loquens*). Adherimos a las ideas de Martín Puente (2012) respecto de la inconsistencia de las decisiones que a menudo se toman en este terreno y que solo pueden explicarse por la aprensión a leer un texto de autor desconocido. Si hay algo que atrae de la *Appendix Vergiliana*, es justamente esa ambigüedad que la ubica a la luz y a la sombra de Virgilio, dentro y fuera del canon, en relaciones iguales y desiguales en el interior del campo literario romano.

Ciertamente, la heterogeneidad de la colección y el problema de su autoría propiciaron que, desde un inicio, la labor crítica se desarrollara más en un sentido que en otros. Las investigaciones acerca de la *Appendix Vergiliana*, pertenecientes en su mayor parte a los finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, responden a los lineamientos del quehacer filológico de ese período, que se caracteriza por un marcado interés en la fijación de los textos transmitidos por la tradición y por un trabajo sobre la literatura de te-

nor más enciclopédico que analítico y orientado al estudio pormenorizado sólo de algunos pocos autores y obras, a los que se considera auténticos representantes de una cultura pensada en términos de paradigma. En este panorama, el interés por una antología como esta se redujo a tres aspectos puntuales: la crítica textual, la ya mencionada autoría y la datación. El primero, la crítica textual, resultó muy atrayente para los especialistas, pues se enfrentaron al desafío de una tradición manuscrita no sólo fragmentaria y diversa, sino inconstante respecto de las obras incluidas bajo el título de la colección y, por ende, casi imposible de ser organizada en términos del habitual *stemma codicum*. El segundo punto, concerniente a la autoría, surge de la referida discrepancia entre las obras atribuidas al mantuano por los testimonios antiguos y por el catálogo de Murbach. Esto, sumado a los estudios acerca de la datación, tercer punto de interés, dio origen a toda una línea de investigación tendiente a determinar la autenticidad de los textos, cosa que influyó de manera decisiva en los análisis de la obra en sí, que devino un tema menor y meramente subsidiario de los estudios virgilianos. Prueba de esto son tanto la escasez y el tenor de la producción científica como el predominio de un criterio editorial que, con raras excepciones, no le otorga más espacio ni importancia que la de ser un añadido algo dudoso de las obras completas de Virgilio.

En suma, la *Appendix Vergiliana* ha sufrido la desatención típica de todas aquellas obras relegadas fuera del canon, estigma que compartió durante años con parte de la literatura arcaica y la casi totalidad de la literatura post-augustal, con la excepción de unos pocos autores y obras como es el caso, por ejemplo, de Terencio, dentro de los arcaicos, y Séneca, dentro de los imperiales. Desde luego, ningún canon es inocente y siempre responde a una manera determinada de pensar la literatura en particular y la cultura en general. En este sentido, el recorte del material disponible efec-

tuado por la filología decimonónica y reproducido durante gran parte del siglo XX obedece no solo a un prejuicio estético sino a otros dos factores. Por un lado, la idea del mundo antiguo como paradigma de la cultura occidental redujo el interés de la crítica a aquellas obras que se interpretan como portadoras de esos valores y formas presuntamente eternas y perfectas. Esto desencadena, como va de suyo, un abordaje circular y viciado pues los textos constituyen, a la vez, la fuente y el espacio de constatación de las ideas elaboradas sobre ellos. Y a su vez ocasiona también que se dejen a un lado los textos que no se adecuan a ese modelo tan arbitrariamente definido. Por el otro, existe una suerte de concepción biológica de la literatura pensada en términos del desarrollo de un individuo, cuyo punto de madurez y, por ende, de esplendor, se hace coincidir con el período augustal. Así, la literatura arcaica es necesariamente peor porque equivale al período de aprendizaje y ensayo de la niñez y la adolescencia; y otro tanto sucede con la literatura imperial, que, identificada con el deterioro progresivo de la vejez, recibe el nombre de "Edad de Plata", cuando no, lisa y llanamente, de decadencia.

Felizmente, aunque de manera tardía, la filología clásica no ha sido ajena al cuestionamiento de los cánones y su consecuente revisión,[4] que hace ya varias décadas se instaló en los estudios literarios y culturales en general, como lo prueba el creciente interés por autores en otro tiempo olvidados como Estacio, Silio Itálico, Manilio, Valerio Máximo, Calpurnio Sículo, entre otros. Pero, sin embargo, la precedencia del canon sigue operando de tres modos. El primero es el relegamiento sistemático de los así llamados géneros menores, como sucede con la fábula de Fedro. El segundo es el desinterés por las obras que no pueden atribuirse a un autor en particular, como el libro 3 del *Corpus Tibullianum* o

[4] Sobre este tema continúan siendo esenciales las distinciones de Fowler (1979).

nuestra *Appendix Vergiliana*. El tercero, y acaso el más peligroso, es una manera de abordar estos textos olvidados con perspectivas críticas que, de algún modo, reproducen la idea del carácter paradigmático de los autores y obras canónicas, que permanecen como la vara que todo lo mide y todo lo explica. Muy por el contrario, pensamos que revisar el canon constituye una operación integral y compleja, que afecta no solo qué leemos sino también y muy especialmente cómo leemos. Dicho de otro modo, revisar el canon implica repensar todo el funcionamiento del campo literario en Roma, cosa que abarca la totalidad de sus prácticas, sus actores y sus productos e involucra necesariamente una revisión incluso de las grandes obras consagradas. Y revisar el canon implica también repensar el funcionamiento mismo de nuestra disciplina tanto en su quehacer como en la delimitación de su objeto de estudio. No queremos decir con esto que haya que abandonar los estudios sobre Virgilio y Horacio ni tampoco que desconozcamos la injerencia que estos y otros autores canónicos han tenido en la literatura posterior. Pero una cosa es el gusto personal o institucional, perpetuado por la educación y la academia, y otra cosa es nuestra posición como investigadores del mundo antiguo. Es desde este lugar que sostenemos que, entendida la literatura como un producto atravesado por todos los factores culturales, económicos y socio-políticos de su contexto de producción, nuestra tarea no puede partir de un recorte arbitrario del ya de por sí escaso material que nos ha llegado por los avatares de la transmisión.

Ahora bien, en esta tarea de revisión, la *Appendix Vergiliana* ofrece una materia prima valiosísima en dos aspectos: su estatuto de antología y la notable variedad de registros léxicos, de metros, de géneros, de tipologemas y de asuntos y actores sociales representados; y los modos como en ella operan la intertextualidad y metatextualidad.

En cuanto a su estatuto de antología, cabe recordar que este tipo de textos parece haber sido usual en Roma, como lo prueban las múltiples referencias a *excerpta* de obras o autores puntuales, mencionados por Quintiliano (*Inst*. 2.15.24), Plinio el Joven (*Ep*. 6.20.5), Frontón (*ad M. Caesarem* 2.8.3; 3.9.3; 3.19.2) y Porfirio, que alude a una colección de sátiras de autores diversos reunida por Floro, el destinatario de la *Ep*. 1.3 de Horacio. A su vez, a esto se suman otros casos, quizás no tan claros pero que hoy la crítica interpreta como testimonio de esta práctica. Tal es el caso de la referencia de Cicerón (*Att*. 1.16.8) a una recopilación de textos sobre Amaltheía reunida por Ático, de la colección de poemas espantosos de malos poetas reunidos por el *litterator* Sulla, que Calvo regala a Catulo en el poema 14. Tal es el caso también de los poetas epigramáticos de asunto erótico, Valerio Édito, Porcio Licinio y Lutacio Cátulo, mencionados por Gelio (19.9) y en el mismo orden por Apuleyo (*Apol*. 9), que habrían integrado, según sostiene Vardi (2000), una antología del género del período silano. Si a estos florilegios de un género (como los *Priapea* o el *Corpus Tibullianum*), de un autor, o de un tema, les sumamos las *gnomologiae*, una de las cuales, basada en obras de Enio, conocemos por Fedro (3.epil.33-35), no cabe duda de que el consumo de la literatura estuvo, en parte, signado por un recorte de la materia referida que no puede desatenderse a la hora de evaluar los mecanismos y alcances de la cita y la intertextualidad. En este sentido, la *Appendix* constituye un testimonio invalorable por la variedad del material que reúne. De allí, hemos elegido para el presente volumen la *Copa*, un texto que, a nuestro juicio, contiene renovados elementos para reflexionar sobre el funcionamiento de los géneros, la intertextualidad y la metatextualidad.

2. *COPA*

2.1. Datación, autoría y tradición manuscrita

La *Copa*, como hemos indicado, figura en la lista de Servio y en el testimonio del gramático Carisio, quien, a propósito de las alternancias vocálicas y cuantitativas de algunos sustantivos de la tercera declinación, luego de ejemplificar con *cupo*, *-onis*, comenta "*quamuis Vergilius librum suum Cupam inscripserit*" (1.63.11K). Otro indicio de la visibilidad del texto en los primeros siglos de nuestra era es la estrecha semejanza entre el verso 31 de nuestro poema ("*Hic age pampinea fessus requiesce sub umbra*") y el verso 46 de la cuarta égloga de Nemesiano ("*Hic age pampinea mecum requiesce sub umbra*"). Aunque, según afirmamos anteriormente, no consideramos central el problema de la autoría, nos detendremos en las principales opiniones vertidas sobre este punto y el de la datación pues a nuestro criterio prefiguran la suerte cambiante de este texto frente a la crítica (*cfr*. 2.2, El género).

Ya Escalígero mostraba sus reservas respecto de la paternidad virgiliana de la *Copa*: "*Ne hoc quidem opusculum ausim ad Vergilium auctorem referre, quamquam Priscianus eius auctorem laudat Vergilium*" [No me atrevería a relacionar la obrita con Virgilio como autor, aunque Prisciano lo elogia como autor de la misma]. Esta duda fue alimentada o rechazada al ser examinado el poema en relación con otros autores, incluido el propio Virgilio. Así, invocando argumentos vinculados con el "espíritu" de la obra, sus filiaciones temáticas con el corpus virgiliano y las habilidades demostradas por el poeta, se sostuvo o se descartó la paternidad de Virgilio. La posibilidad de un Virgilio joven, a su vez, fue cuestionada por la ausencia de resonancias catulianas en la *Copa*. Otro foco de interés fueron las inocultables relaciones entre nuestro poema y las *Bucólicas* de Virgilio (especialmente la segunda), Teócrito (*Idilios* 7 y 11) y Propercio IV. Esto llevó, en principio, a postular

una fecha de composición posterior a las *Églogas* y, pensando en Propercio, *ante* o *post* 16 a.C. En todo caso, a partir de observaciones métricas, de lengua, de estilo, de léxico, entre otras, se discutió profundamente la dependencia entre la *Copa*, la *Égloga* 2 y Propercio IV con la preocupación esencial de determinar la dependencia exacta entre ellos –esto es, si la *Copa* copia a Propercio, a Virgilio, o si, a la inversa, estos últimos se inspiran en el pequeño poema–. Se han visto también ecos del vocabulario ovidiano, e incluso post augustal *lato sensu*, por lo que se han propuesto dataciones entre el 16 y el 50 d.C., e incluso desde el 50 hasta principios del siglo II. Entre los nombres barajados como posibles autores, además de Virgilio, figuran Septimio Sereno, Valgio Rufo, Ovidio, Propercio, Floro, o algún poeta del círculo de Mesala.[5]

En cuanto a la tradición manuscrita de la *Appendix Vergiliana*, según señalamos, esta es variada y diversa pues no todos los códices conservan los mismos poemas. En el caso de la *Copa*, han logrado establecerse las filiaciones suficientes como para distinguir en su transmisión dos ramas principales:[6] la atestiguada por el hoy perdido Monacensis (M) del siglo X, representado por sus dos copias *m* y *n* (siglos XI-XII y XI, respectivamente). A continuación de *Eneida*, ambas traen *Moretum*, *Elegiae in Maecenatem*, *Dirae*, *Priapea* y *Copa*. La otra rama está conformada por los códices S, F y L. S corresponde al Stabulensis (siglo X), que transmite los versos 167-414 del *Culex* y, además, *Dirae*, *Copa*, *De rosis nascentibus*, *Moretum*, *De est et non*, *De institutione uiri boni* y los versos 1-345 del *Aetna*. En S, dichos poemas parecen haber estado precedidos por *Eneida*. F designa al Fiechtianus (siglos X-XI), que trae, después de *Eneida*, *Moretum*, los versos 1-25 de *Elegiae in Maecenatem*, parte del *Culex* y de las *Dirae*, los versos 1-14 de la *Copa* y *De rosis nascentibus*. En

5 *Cfr.* Fairclough (1922); Drew (1923, 1925); Westendorp Boerma (1958); Goodyear (1977); Tarrant (1992).

6 Nos atenemos a la descripción de Salvatore, cuya edición seguimos mayormente.

este manuscrito, *Culex*, *Dirae*, *Copa* y *De rosis nascentibus* fueron tomados del mismo subarquetipo que S, mientras que *Moretum* y *Elegiae in Maecenatem* pertenecen a una mano distinta que se basó en otra fuente. Por último, L se refiere al perdido *Iuuenalis Ludi libellus* del siglo IX, que contenía *Culex*, *Dirae*, *Copa*, *De est et non*, *De rosis nascentibus* y *Moretum*. Una serie de códices han permitido reconstruir L (*cfr. Conspectus siglorum*). Por último, cabe mencionar, por la importancia que le han concedido los editores en la fijación del texto, al *Fragmentum Graeciense* 1814 (G) del siglo IX, cuyo arquetipo es el mismo de MSFL. Hallado en 1953 en la ciudad de Graz, este fragmento presenta *Priapeum* y algunos versos de *Ciris*, *Catalepton* y *Moretum*. El texto de *Copa* se lee allí con cierta dificultad, pues de los versos 1-4 solo figura el inicio y de los versos 19, 20, 21, 27, 28, 31, 35 y 37 se distinguen no más que las últimas sílabas.

Nómina de manuscritos:[7]

G: Fragmentum Graeciense 1814, saec. IX
M: consensus codicum m y n
  m: Monacensis Latinus 305, saec. XI-XII
  n: Monacensis Latinus 18059, saec. XI
S: Fragmentum Stabulense, nunc Parisinus Latinus 17177, saec. X
F: Fiechtianus, nunc Mellicensis cim. 2, saec. X.
L: Iuvenalis Ludi libellus del siglo IX
  W: Treuirensis 1086, saec. IX-X
  B: Bembinus, nunc Vaticanus Latinus 3552, saec. IX-X
  E: Parisinus Latinus 8093, saec. X
  A: Parisinus Latinus 7927, saec. X-XI
  T: Parisinus Latinus 8069, saec. XI
  I: Petauianus, nunc Reginensis Lat. 1719, saec. XI
  O: Bodleianus Auct. F I 17, saec. XIV

[7] Nos basamos en Salvatore (1997).

2.2. El género

Junto con la eterna discusión acerca de la datación y la autoría del poema –problema compartido con varias de las otras piezas del corpus– no van en zaga la incertidumbre y las múltiples opciones sobre el género. Indudablemente su brevedad y su carácter heterogéneo en cuanto a descripciones, personaje(s) y temas dificultan notablemente su establecimiento, así como también abren diversos caminos de exploración. La habitual apelación al metro utilizado no es unívoca ya que el dístico elegíaco se emplea tanto en la elegía como en el epigrama y en algunas especies didácticas menores, formas todas que distinguen a su vez una variedad importante de tonos y temáticas. Estos dos polos, la elegía y la epigramática han sido la referencia más habitual de la crítica –aunque un tanto renuente a discutir el tema– al tratar este problema.

Un camino alternativo es enfocar el estudio del género en relación con el de la autoría, procedimiento complejo y tembloroso desde el momento en que ambos valores a sopesar son netamente conjeturales. De esta manera plantear que el poema es de determinado género y de allí derivar que es de autoría virgiliana o no-virgiliana puesto que Virgilio escribió (o no lo hizo) en ese género, nos sume en una especie de argumento circular poco útil. Tampoco el apoyarse en las vinculaciones intertextuales ayuda mucho, puesto que un rápido recorrido por la literatura latina nos muestra que la intertextualidad es una propiedad discursiva que excede los límites estrechos de un género exclusivo y que, si bien hay una mayor tendencia a que las obras de un mismo género presenten intertextualidades con las obras canónicas del mismo género (más que nada como una forma explícita de autodesignar la especificidad genérica y el intento de incorporarse al canon), no es posible afirmar que las intragenéricas sean las únicas. Así Drew (1925:37) analizando meticulosamente las intertextualidades con

Teócrito se inclina por calificarla como una imitación de las églogas, si bien el mismo Drew (1923:37) previamente había señalado que el estilo, la dicción y el metro tan heterogéneos no hacen más que profundizar el conflicto entre diversas opciones.

Original por su parte es el planteo de Fairclough (1922:14) quien sostiene que los poemas de *AV* mantienen relaciones métricas y genéricas con el corpus virgiliano: *Culex* y *Ciris* con *Eneida; Aetna* con *Georgicas; Dirae* y *Lydia* con las *Bucólicas*, etc., pero justamente no puede encontrar una equivalencia para la *Copa*, *Priapea* o *Catalepton*, pues, en sus mismas palabras, son misceláneos y por eso no tienen relación con la obra virgiliana. En esta misma formulación reside la principal debilidad del argumento, pues el hecho de que no se puedan "enmarcar" todas las obras resta valor argumental al mismo procedimiento clasificador.

Ya dentro de una referencia concreta tenemos a Cutolo (1990) y Henderson (2002) quienes se inclinan por la elegía. El primero, partiendo del metro utilizado, elimina la adscripción genérica al epigrama basándose en la longitud del poema y en la estructura anular del mismo: dos argumentos endebles, a nuestro ver, para definir también a la elegía, pues no tenemos referencias de un número límite de versos para el epigrama, ni tampoco de que toda elegía se caracterice por la estructura anular. A su vez, la propuesta de estructura anular en la *Copa* es en todo caso incierta y muy dependiente de cómo se estructure el texto y se organicen las "voces", situación que se contrapone a la especificidad de dicho recurso. Henderson (2002), haciendo gala de su particular estilo crítico, sostiene que existen correspondencias entre la construcción del cuerpo y la danza de la mujer en los cuatro primeros versos, y la composición poética que se desarrolla a continuación. Para el crítico inglés, el erotismo y la sensualidad que el poema sugiere, tanto en su plano formal como en el temático, la preocupación por el goce del tiempo presente y la evasión de los gran-

des temas de la épica (la muerte, el destino, la pervivencia de Roma) son indicios de su filiación con el género elegíaco. Inclusive, el estudioso inglés señala que los elementos bucólicos incorporados se despliegan en función de dicho género y como alusión deliberada para inscribir este poema en una determinada tradición literaria (Henderson, 2002:265-269).

Respecto del epigrama podemos citar a Goodyear (1977:119) quien retoma una idea original de Wilamowitz, que proponía que *Copa* era la expansión de dicho tipo textual. En este sentido puntualiza que se trata de una amalgama de temas epigramáticos expandidos para mostrar la elaboración literaria de un epigrama hortatorio, en este caso, la propaganda de una taberna. En esta misma senda está también Iodice (2002:181), que lo define como un epigrama mimético sin dar mayores precisiones.

En otro sentido y más cercano a una visión dinámica que más adelante precisaremos, encontramos el aporte de Gruenewald (1975: 10) quien ensaya una lectura ciertamente más sólida al plantear que en *Copa* se da una confluencia de tendencias literarias (pastoral, priapea, epigramática, mimética y trágica) en paralelo a un conjunto de intereses emocionales en el poeta. De este aporte podemos resaltar este nuevo concepto de "confluencia", mucho más ajustado a la realidad del poema. Como quedará claro en nuestro análisis, una de las características más llamativas del poema es justamente su marcada heterogeneidad, con lo cual no sería de extrañar que la determinación del género se volviera elusiva y proteica. No acordamos tanto quizás con la lectura mecanicista que interpreta las alternancias genéricas en el poema como el resultado de distintos "estados de ánimo" del poeta; preferimos en cambio hablar de la creación de climas o modos de percepción que nada tienen que ver con los sentimientos y vicisitudes del autor de carne y hueso, sino con estrategias discursivas netamente fijadas en la recepción del texto (*cfr*. 2.3, *Persona loquens*). Sin lugar

a dudas, el aporte de Gruenewald abrió el camino a pensar la obra como una sumatoria de elementos pastorales, epigramáticos, miméticos, etc.

Por nuestra parte, no estamos de acuerdo con entender el funcionamiento de los géneros como compartimientos estancos a los que un texto debe adecuarse necesariamente. Frente a esto, nosotros consideramos que los géneros no son formas exclusivas ni excluyentes sino matrices discursivas que operan como un código cuyo reconocimiento depende de la presencia de tipologemas, susceptibles de combinarse con otros que, en menor rango, pertenecen a géneros distintos. Es decir, todo texto es un espacio de heterogeneidad ya que aun las obras que claramente pertenecen a un género por la voluntad compositiva y por la abundancia de tipologemas, presentan también elementos que resultan ajenos, aunque estén opacados por el género dominante. En este sentido, consideramos que el poema ostensiblemente pone en tensión los límites genéricos presentes en su horizonte de expectativas –tanto a nivel formal cuanto de contenido– a tal punto que devela, en la producción del texto, una matriz discursiva que no puede reducirse a un único género. Específicamente advertimos componentes epigramáticos, elegíacos, bucólicos e incluso simposíacos, cuya integración en un poema tan breve forja un efecto de sentido de hibridez, tematizada a su vez en la descripción inicial del personaje, que cobra así carácter programático.

En cuanto al componente epigramático podemos verificar su presencia no sólo en el plano temático, como propone Goodyear (1977), sino también en el compositivo pues es el esqueleto formal que estructura el poema. Esto es así a tal punto que todo el texto puede leerse como una sucesión de epigramas de distinto tipo y extensión, algunos de no más de un dístico, que organizan su contenido y que bien podrían aparecer como textos independientes en cualquier antología del género. Así, la magistral descripción

de la tabernera danzando (vv. 1-4) tiene antecedentes en el epigrama *AP* 7.223:

> Ἡ κροτάλοις ὀρχηστρὶς Ἀρίστιον, ἥ περὶ πεύκαις
> καὶ Κυβέλῃ πλοκάμους ῥῖψαι ἐπισταμένη,
> ἥ λωτῷ κερόεντι φορουμένη, ἥ τρὶς ἐφεξῆς
> εἰδυῖ' ἀκρήτου χειλοποτεῖν κύλικας
> ἐνθάδ' ὑπὸ πτελέαις ἀναπαύεται, οὐκέτ' ἔρωτι,
> οὐκέτι παννυχίδων τερπομένη καμάτοις.
> κῶμοι καὶ μανίαι, μέγα χαίρετε· κεῖθ' <ὑπὸ τύμβῳ>
> ἥ τὸ πρὶν στεφάνων ἄνθεσι κρυπτομένη.

> La bailarina de crótalos Arístion, la que sabe cómo mover los cabellos entre los pinos en honor a Cibeles, la que es movida por la flauta de cuerno, la que sabía beber, uno tras otro, tres vasos de vino sin mezclar yace aquí bajo los álamos: ya no se deleita más con el amor ni con la fatiga de los festivales nocturnos. Un gran adiós a las fiestas y a las locuras; yace en la tumba la que antes se cubría con coronas de flores.

donde como bien vemos se aúnan la descripción de la mujer, lo sombrío de la muerte y el violento contraste entre las danzas, las fiestas y el sexo por un lado, y la tumba por el otro, situación también presente en la admonición final de nuestro poema (vv. 34-38). Se añaden también otros tipologemas de distinta índole pero propios del epigrama como: *a*) la fuerte inscripción en el enunciado de un enunciatario ocasional y no identificado que se verifica a través de rasgos morfosintácticos propios de la segunda persona (*sapis, uis*), el vocativo *(Calybita)* y los imperativos (*ueni, necte, age*); *b*) la combinación de un registro culto y otro coloquial (diminutivos *Syrisca*, *caseoli*, *asellus* y coloquialismos como *uappa*, *asinus* o *garrire*); *c*) la referencia a prácticas y actores sociales subalternos, como los viandantes, campesinos y tabernera. Por último, cabe agre-

gar que la combinación de las variantes demostrativa y hortatoria en un único poema es una práctica frecuente en la epigramática griega como lo muestran varios ejemplos, ya vinculados por Morelli (1912) con nuestro texto, entre los que merece citarse en especial el *AP* 9.669:

> Δεῦρ' ἴθι βαιόν, ὁδῖτα, πεσὼν ὑπὸ δάσκιον ἄλσος,
>   ἄμπαυσον καμάτου γυῖα πολυπλανέος,
> χλωρὸν ὅπου πλατάνων αὐτόρρυτον ἐς μέσον ὕδωρ
>   καλὰ πολυκρούνων ἐκπρορέει στομάτων·
> ὁππόθι πορφυρέης ὑπὲρ αὔλακος εἴαρι θάλλει
>   ὑγρὸν ἴον ῥοδέῃ κιρνάμενον κάλυκι.
> ἠνίδε πῶς δροσεροῖο πέδον λειμῶνος ἐρέψας
>   ἔκχυτον εὐχαίτης κισσὸς ἔπλεξε κόμην.
> ἐνθάδε καὶ ποταμὸς λασίην παραμείβεται ὄχθην
>   πέζαν ὑποξύων αὐτοφύτοιο νάπης.

> Ven aquí, viajero, ven a sentarte un momento bajo la sombra de este bosque y a reposar tus miembros de las fatigas de un largo camino. Aquí, en medio de los plátanos, un agua fresca brota naturalmente de las numerosas bocas de una bella fuente. Aquí, sobre los surcos de una tierra rojiza, florece en primavera la delicada violeta mezclada con rosas. Mira cómo la hiedra, que cubre el suelo de una pradera húmeda de rocío, extiende los lazos de su magnífica cabellera. Aquí, incluso, un río corre a lo largo de un banco de hierba, bordeando la base de un valle o de un bosque [...]

El componente bucólico[8] se hace presente mediante la apelación a una serie de tipologemas propios de este género y a la intertextualidad, esto es, en términos de Conte-Barchiesi (1993:94-95),

---

[8] Para un análisis detallado de los elementos bucólicos en *Copa*, *cfr.* Schniebs et alii (2011).

la remisión al modelo genérico y al modelo ejemplar. La primera de estas estrategias involucra, en un sentido amplio, la topotesia vinculada al estereotipo del *locus amoenus*, determinado por elementos tales como los lugares sombreados (8, 31), el murmullo del agua (12), el canto de la cigarra y el huidizo lagarto (27-28), las flores (13-14) y los frutos comestibles (18-19, 21). Si bien el *locus amoenus* es un tópico presente en varios géneros, tenemos un anclaje bucólico específico en la presencia de tipologemas pastoriles por antonomasia en los vv. 9-10: el Ménalo, epónimo indiscutible de la Arcadia, el pastor, la flauta rústica y la cueva.

Se hace presente el recurso a la intertextualidad en los vv. 15-16 (*"et quae uirgineo libata Achelois ab amne / lilia uimineis attulit in calathis"*) y en los vv. 18-19 (*"sunt autumnali cerea pruna die / castaneaeque nuces"*), que remiten simultáneamente al famoso pasaje de la *Bucólica* 2 de Virgilio en que Corydon invita al esquivo Alexis a disfrutar de la plenitud de su jardín, y su hipotexto, el *Idilio* XI de Teócrito. Con todo, no debemos olvidar que en *Copa* este *locus amoenus* no es ese espacio presuntamente natural y privilegiado del género pastoril sino un mero simulacro, donde la sombra no la dan los árboles sino las glorietas y las parras, donde las flores, lejos de crecer libremente por los prados, aparecen ya cortadas y transformadas en guirnaldas o coronas, y donde la aparente apacibilidad inherente a estos sitios convive con el espacio de la taberna, cerrado, ruidoso, lleno de humo y movimiento.

Ahora bien, este espacio artificioso, a la vez plácido y asexuado propio de la bucólica virgiliana, se fractura repentinamente a partir del verso 29 por la referencia a las actividades específicas que la lasciva tabernera propone al *uiator*, dando pie a una escena atravesada por tipologemas propios de la elegía de asunto erótico. Así, el *locus amoenus*, aunque todavía aludido por el participio *recubans* del verso 29, ubicado exactamente en la misma posición métrica que tiene el famoso primer verso de la bucólica 1 de Vir-

gilio (“*Tityre tu patulae, recubans sub tegmine fagi*”), deviene un espacio erotizado donde el *uiator*, recostado y ciñendo con una corona de rosas su cabeza pesada por el vino, arrancará besos de la boca de una *puella*, a la que, como corresponde al discurso elegíaco, se califica con el adjetivo *tenera*. Pero a su vez, esta inscripción de lo elegíaco implica, de algún modo, una tensión semejante a la observada a propósito del simulacro de la vida bucólica. En efecto, esta invitación a ingresar a un espacio para gozar de una *puella* puesta en boca de una mujer, es una suerte de inversión de la circunstancia más típica de la anécdota elegíaca: el *paraclausithyron* en que el *exclusus amator* trata en vano de persuadir a la *puella* para que lo admita en el espacio vedado, ocupado por ella.

Finalmente, a esta complejidad, en los versos finales el poema suma otro elemento, que presenta un nuevo cruce genérico. La invitación a beber de los últimos dísticos introduce temas constitutivos de la literatura simposíaca. Así, la mención del vino, de la muerte, del enfrentamiento entre generaciones y la propuesta del *carpe diem* representan tanto una nueva superposición genérica como la creación de un nuevo espacio: sobre el jardín bucólico erotizado por la presencia femenina se instala la conversación masculina propia del *conuiuium*. A su vez, esta inscripción también implica una tensión semejante a las ya observadas porque va de suyo que un actor subalterno, como lo es un *uiator* que viaja con un burro y pernocta en estos sitios marginales, está muy lejos de ser el participante previsto de estos encuentros de sello aristocrático.

Como hemos visto esta sucesión y copresencia de tipologemas de variados géneros marcan definitivamente la tensión genérica en el seno del poema. Podríamos dejarnos llevar por infinitas lucubraciones para determinar un género dominante y lograr encasillar el poema, opacando de esta manera una característica notable del mismo. A nuestro modo de ver, la hibridez constitutiva de la *Copa* debe ser leída en términos de juego literario, de *lusus*,

para usar el término empleado por el autor del *Culex* para definir su quehacer poético ("*Lusimus* [...] *Lusimus* [...] *per ludum*", vv. 1-4). En este juego, la interacción de matrices genéricas y las estrategias empleadas para activarlas ponen en relieve las competencias específicas en el ámbito de la recepción, pues implican un lector previsto capaz de percibir y apreciar el artificio.

2.3. *Persona loquens*

La determinación de la identidad de la *persona loquens* del poema que nos ocupa ha sido efectivamente uno de los principales temas de debate entre los eruditos. Las opiniones se dividen entre considerar que el enunciador es el poeta *propria persona* durante toda la composición (Heyne, 1819; Leo, 1891), con excepción el verso 37 para Wilamowitz (1924:311-312). Otros eruditos sugieren que el ego poético asume la máscara del *caupo* (Ilgen, 1820:20), o bien habla *tabernae persona*. Esta última propuesta surge a partir de concebir el poema como resultado de la combinación de temas provenientes del género epigramático e inclusive de afirmar el carácter humorístico de esta pieza, la que buscaría ridiculizar el contenido de las *tabulae* que publicitaban las ofertas de este tipo de lugares (Goodyear, 1977:119; Kleberg, 1957:107-115). A pesar de que la ausencia de expresiones o verbos introductorios para anunciar los cambios en los puntos de vista ha sido esgrimida como contraargumento (Goodyear, 1977:118), buena parte de la crítica ha postulado la estructura dialógica o dramática del poema. Dentro de esta tendencia, se han formulado varias hipótesis: ya sea que en el texto alterna el poeta, *propria persona*, con otra voz masculina en el v. 34 (Salvatore, 1997:233); ya sea que el poeta describe a la tabernera en los vv. 1-4 y que esta misma tiene a su cargo los versos 5-38 (Wernsdorf, 1780:292-298). Inclusive se han atribuido los versos 1-4 al poeta, los versos 5-36 a la *copa* y el ver-

so 37 al viajero devenido cliente en el momento de la enunciación (Büchner, 1986:177 y Franzoi, 1988:38).

A nuestro entender, estas opiniones con frecuencia incurren en la confusión entre distintas instancias del poema, a saber: la *persona loquens*, el poeta implícito y el autor. La primera designa al ego, máscaras o subjetividades que el poeta construye como enunciador/es, procedimiento que responde, por cierto, a intenciones retóricas específicas (Clay, 1998). La segunda conforma lo que denominamos poeta implícito, en el mismo sentido en el que lo hace Edmunds (2001:63-64). Nos referimos a una cierta identidad ideológica y sociocultural, no totalmente explícita, que puede recuperarse a partir del análisis de otros componentes del texto poético como códigos, estilos, léxicos, alusiones literarias, imaginerías, estereotipos, etc. Tales elementos constituyen una perspectiva o mirada que, desde su especificidad, condiciona el proceso de representación, proyecta un determinado modelo de lector o lector implícito, y conserva una manifiesta homogeneidad, inclusive cuando el ego poético asume diferentes máscaras a lo largo del texto. Por último, de estas dos identidades debemos distinguir la del autor concreto/biográfico, quizás la más improductiva de todas pues ni la cantidad ni la calidad de información sobre la vida del autor incide en el análisis crítico de un texto.

Dejada de lado la categoría de "autor", en el caso de *Copa*, nos encontramos con una construcción de la *persona loquens* tan ambigua que es posible objetar o adoptar todas y cada una de las propuestas ya hechas por los estudiosos respecto de su/s identidad/es. En consecuencia, creemos que la preocupación de la crítica por resolver este problema, planteado en los términos que referimos más arriba, ha dejado de ser una vía que contribuya a la interpretación de este poema. En cambio, es posible afirmar la utilidad de lo que hemos identificado como "poeta implícito" para una indagación como la nuestra, que entiende la literatura como un

discurso social atravesado por las tensiones culturales y políticas de su contexto de producción. En este sentido, nuestra perspectiva de los distintos niveles de análisis evidencia un poeta implícito que se inscribe en una formación ideológica y cultural dominante. Así, tal como se ve a lo largo de este estudio, la variedad genérica, la curiosa selección léxica, la sucesión sin jerarquía de elementos, el carácter fragmentario de la representación, el predominio de imágenes sensoriales, etc., superponen y equiparan la figura de la *copa*, el espacio tabernario y el poema mismo.

2.4. Lengua y estilo

La heterogeneidad de elementos que aparecen en el poema se ve también reflejada, como es esperable, en la lengua y el estilo. Dado que este aspecto está desarrollado con detalle en el Comentario, nos limitamos aquí a señalar algunos de sus rasgos esenciales.

El léxico llama la atención por la presencia de elementos de variada procedencia y registros diversos. A manera de ejemplo, se destaca, por un lado, la profusión de términos de origen griego ("*topia*", 7; "*calybae*", 7; "*triclia*", 8; "*cado*", 11; etc.) y la referencia a Baco como "*Bromius*" (20), nombre cultual de cuño onomatopéyico, por el otro, la inclusión de palabras propias del registro familiar y coloquial, como "*caseoli*" (17), "*asellus*" (25), "*uappa*" (11), "*garrit*" (9), etc.

En cuanto a la sintaxis, las estructuras son muy simples, lo que resulta esperable por el carácter exhortativo del texto. Esto hace que la subordinación se encuentre reducida a su mínima expresión. El tenor propagandístico de la *Copa* se manifiesta en el predominio de formas verbales en presente, la acumulación de formas yusivas (vv. 25, 26, 29, 31 y 32), la inclusión de actitudes oracionales interrogativas y volitivas, y los numerosos vocativos.

Dentro de las figuras, es notoria la utilización de la anáfora continuada del verbo *sum* (vv. 7, 11, 13, 17, 18, 20, 21 y 23) que,

sumada al polisíndeton, produce un cierto efecto de unidad que se contrapone a la hibridez de lo descripto. También abundan las aliteraciones, que tienden a reforzar el contenido proposicional de los enunciados (vv. 1-4, 20, 25 y 28) y se integran con una sinestesia sobresaturada (sucesión intercalada de imágines visuales, auditivas, cinéticas, olfativas, gustativas, táctiles), que quizás podría leerse en términos de argumento persuasivo frente al despojamiento casi hostil del espacio exterior del *uiator*.

2.5. La tabernera

La descripción de la tabernera, que se concentra en los cuatro versos proemiales del poema (vv. 1-4), ha dado lugar a una sugerente lectura de Henderson (2002). Según su análisis, como hemos señalado más arriba (*cfr*. 2.2, El género), el cuerpo y la danza de aquella se configuran como una suerte de emblema de la poesía elegíaca, el cual anuncia el predominio de dicha especie literaria en el poema que sigue. La condición marginal o subalterna (mujer / extranjera) y cosificada de este sujeto, señaladas brevemente por Henderson (2002:258-259) contribuyen con la identificación de la elegía como lo opuesto de la épica.

A nuestro entender esta lectura pierde de vista dos cuestiones fundamentales para la interpretación del poema. En primer lugar, el carácter híbrido, misceláeno y artificial del personaje femenino. En segundo lugar y en virtud de dichas atribuciones y reforzando las mismas, Henderson omite la correspondencia entre la construcción de la tabernera y la del espacio de la taberna. En otras palabras, mientras que Henderson establece una relación directa entre la mujer y la escritura elegíaca, nosotros sostenemos que estos rasgos de fragmentariedad y artificialidad miscelánea propios de la tabernera y la taberna, confirman no tanto el dominio de

una sola especie literaria, sino, por el contrario, la sucesión y copresencia de tipologemas de variados géneros en *Copa*.

Pues bien, revisemos entonces con detenimiento la construcción de la tabernera. Es evidente que las dos palabras que abren el poema trazan sintéticamente los rasgos estereotípicos básicos que confirman la caracterización de la tabernera como sujeto subalterno. En primer lugar, la sola identificación del personaje como *copa* prevé un lector capaz de asociar a la protagonista del poema tanto con la mala reputación de quienes ejercían este oficio[9] cuanto con el quehacer y el origen social de quienes eran considerados *infames* (Edwards, 1993:38). En segundo lugar, se destaca su presunta procedencia foránea (*Surisca*) y su aspecto extranjerizante (*Graeca mitella*), de tal manera que condensa en su representación elementos de diversa procedencia que se asocian con la acción que ejerce y con el espacio en que la ejerce. La situación subalterna de esta extranjera que baila, lasciva y borracha, sacudiendo las caderas en una taberna llena de humo está indicada por la forma del gentilicio *Surisca*, pues el formante *-scus* es usualmente empleado para destacar la baja extracción social de un sujeto (*cfr.* com. v. 1 s.v. *graeca ... mitella).* Sea que dicho adjetivo constituya el nombre, sea que se refiera a la nacionalidad de la tabernera (*cfr.* com. v. 1 s.v. *Surisca*), lo central para nuestro análisis es el hecho de que tal denominación sugiere la identificación con el Oriente, desde una mirada que de este modo, comienza a delinearse como romanocéntrica. Este perfil foráneo y periférico de la tabernera se completa con la referencia a la *mitella* (diminutivo de *mitra*) que envuelve su cabeza. La mitra era un accesorio utilizado tanto por hombres cuanto por mujeres. Cuando es parte del atuendo fe-

[9] Para el retrato de los taberneros como sujetos mentirosos que buscan solo el rédito económico, *cfr.* Kleberg (1957:82-84); Keulen (2007:37-38); Hor. *S.* 1.1.29 y 1.5.4; Mart. 3.57.1; *CE* 930 (=*CIL* IV 3948) "*talia te fallant utinam mendacia copo: tu uendes aquas et bibes ipse merum*"; Apul. *Apol*. 87.4; Juv. 8.161.

menino, señala o bien la presencia de rasgos orientales, como sucede con la Ariadna en Catulo 64.63: "*non flauo retinens subtilem vertice mitram*" [No lleva ya la mitra sutil en la rubia cabeza], o bien la pertenencia social de la usuaria. En este último caso, suele vincularse en general con los estamentos inferiores, sobre todo con las prostitutas y las viejas. (*cfr*. com. v. 1, *Graeca … mitella*).

De hecho, Escalígero (1575:92) en su comentario a la *Copa* sugiere, a partir de la presencia de este accesorio, la avanzada edad de nuestra tabernera: "*Per hoc significat anum esse. Nam propia vetularum erat mitra*" [Con esto señala que es una anciana, pues la mitra era propia de las viejas]. Tal observación no parece desatinada, ya que es consistente con otros rasgos que de ella se delinean en el poema y, de comprobarse, dicho rasgo reforzaría la condición marginal de la *copa*. Como es posible constatar en muchos otros textos de la literatura latina, la representación de la vejez femenina está atravesada por prejuicios de género que se producen, implantan y promueven a partir de la persistente recurrencia a estereotipos que confrontan, por un lado, a las mujeres jóvenes (ya sean atractivas, ya sean repulsivas) con las mujeres ancianas, consideradas siempre repulsivas (Richlin, 1984:68).[10] En tal sentido, la *puella* a la que se hace referencia en los últimos versos de esta composición (v. 33) sugeriría la confrontación anterior con una tabernera añosa. Tengamos en cuenta que la repugnante apariencia de las mujeres mayores suele estar acompañada por otros dos rasgos estereotípicos a los cuales esta tabernera no es ajena, estos son su afición al vino ("*ebria*", v. 3)[11] y su incontrolable deseo sexual ("*lasciva*", v. 3).[12] En definitiva, la anciana borracha o lasciva,

[10] Para este tema ver también Richlin (1992:109-116). Algunos ejemplos: Hor. *Epod*. 8 y 12; *Priap*. 57; Mart. 3.32 ; Prop. 4.5.67-68.

[11] Recordemos a Dipsas de *Amores* 1.8 y Laena del *Curculio*.

[12] *Cfr*. Richlin (1984) y Richlin (1992:109-116). Algunos ejemplos: Hor. *Epod*. 8 y 12; *Priap*. 57; Mart. 3.32; Petr. 134-138. Cabe destacar para nuestra lectura de

desde una perspectiva que deja verse como romana y falocéntrica, hace ostensible la *incontinentia* que, por cierto, desde dicha mirada define a lo femenino (Edwards, 1993:81 y ss.). Se hace manifiesto, de este modo, el rechazo que suscita la mujer a la que la naturaleza ha despojado de la fertilidad de su cuerpo, razón de ser de su existencia social, y que se comporta como sujeto de deseo, conducta propia de aquellos individuos que pertenecen a espacios físicos o simbólicos identificados como periféricos o marginales y que, por tanto, no se encuentran sometidos a la observancia de su integridad sexual (*pudicitia*).[13]

Conjuntamente, la imagen de la tabernera abarrotada de ornamentos –leída en el contexto de la ideología de género que el poema esboza progresivamente– cifra y sugiere la estructura dual interior/exterior que caracteriza a la esencia femenina. Por un lado, de Pandora en adelante, la idea de que las mujeres poseen una constitución dicotómica entre apariencia y temperamento, frente a la naturaleza continua de los sujetos modélicos, ha sido una extendida creencia en el pensamiento y la literatura grecolatinos (Gold, 1998:371-372; Morton Braund-James, 1998:290-291).[14] Es por ello que un significativo número de textos latinos reproducen la concepción de que el cuidado de la apariencia es signo de *mollitia* o inmoralidad, no solo porque el cuerpo se muestra y se ofrece así como ob-

---

Copa que las dos *cauponae* de las *Metamorphoses* de Apuleyo son ancianas: *Met.* 1.7 ("*et utpote ultime adfectus ad quandam cauponam Meroen, anum sed admodum scitulam, deuorto*"). Particularmente Méroe es además extremadamente lasciva, *Met.* 1.21 ("E*go uero quod primum ingressui stabulum conspicatus sum accessi et de quadam anu caupona ilico percontor*"). Para la atribución de estos dos adjetivos a la taberna, *cfr*. com. v. 3.

[13] Para la noción de *pudicitia* ver Langsland (2006).

[14] Vernant (1974) es el primero en observar la naturaleza dicotómica de Pandora; *cfr.* también Jenofonte, *Oec*. 10.8. Para estudios sobre este personaje en la literatura griega ver además Zeitlin (1995) y Lev Kenaan (2007).

jeto de deseo,[15] sino porque dicha discrepancia entre lo visible y lo interno se hace más pronunciada y, por tanto, más peligrosa con la ayuda de los artificios del vestido, los adornos, el maquillaje y el perfume.[16] En consecuencia, no llama la atención que el poema destaque la procedencia griega del accesorio que ornamenta a esta mujer ("*Graeca mitella*"). Pues la disipación en el exceso está vinculada, en los imaginarios romanos, con el acicalamiento personal que se nutre de la adquisición desmedida y la

---

[15] Por ende, la mujer que se adornaba ostensiblemente es vista como no honorable y licenciosa, ya que esto equipara los cuerpos de las mujeres libres –destinados a la continencia y a la procreación legítima– con la corporalidad "abierta" de prostitutas y esclavos/as (Richlin, 1995:186). Un ejemplo claro de este concepción es la semblanza de Helvia, modelo de madre y esposa, a la que Séneca dirige su consolación: "*non faciem coloribus ac lenociniis polluisti; numquam tibi placuit uestis quae nihil amplius nudaret cum poneretur: unicum tibi ornamentum, pulcherrima et nulli obnoxia aetati forma, maximum decus uisa est pudicitia.*" *Dial*. 12.16.2 [no ensuciaste tu cara con maquillajes ni con adornos artificiales; nunca te agradó el atuendo que, cuando era puesto, mostraba algo más. Tu único arreglo, la belleza más destacada de todas y que resiste al paso del tiempo, tu máximo ornato, ha sido tu notable *pudicitia*].

[16] Al respecto son elocuentes las palabras de la esclava Escafa en Pl. *Mos*. 289-92: "*Quia ecastor mulier recte olet, ubi nihil olet./ nam istae ueteres, quae se unguentis unctitant, interpoles, / uetulae, edentulae, quae uitia corporis fuco occulunt, / ubi sese sudor cum unguentis consociauit, ilico / itidem olent, quasi cum una multa iura confudit cocus* […] / *Pulchra mulier nuda erit quam purpurata pulchrior: / poste nequiquam exornata est bene, si morata est male. / pulchrum ornatum turpes mores peius caeno conlinunt. / nam si pulchra est, nimis ornata est.*" [Puesto que una mujer huele bien, cuando no huele a nada. Pues esas ancianas, que se untan con perfumes, alteradas en su apariencia, viejas, sin dientes, que esconden con tinte los defectos del cuerpo, cuando el sudor se combina con los perfumes, despiden el mismo olor que cuando los cocineros mezclan muchas salsas. […] Una mujer hermosa estará más hermosa desnuda que cubierta de púrpura. Además de nada le sirve un buen atuendo, si tiene mala conducta. Las costumbres no honorables manchan más que el barro. Pues si es hermosa, mucho mejor adornada está.] Para usos y sentidos asociados al maquillaje ver Richlin (1995); Currie (1998); Gold (1998); Lev Kenaan (2007:81-83); Olson (2009).

ostentación de bienes suntuarios procedentes del extranjero.[17] Es por todo lo observado que la yuxtaposición de los dos gentilicios *Surisca* y *Graeca* (siria y griega) hacen al carácter heterogéneo y recargado del texto, en correspondencia con lo que hemos observado en el espacio de la taberna, y no como sugiere Goodyear (1977:121) a una falta de cuidado del poeta.

Por último, existe otra identificación que vale la pena destacar entre la figura de la *copa* y el espacio de la taberna. Nos referimos a la descripción de los frutos ofrecidos al viajero para alimentarse (vv. 17-22). Los alimentos son objetos artificiales en tanto se muestran recortados de su espacio natural y superpuestos en un ambiente construido, como señalamos más arriba, a partir de tipologemas propios de la bucólica y de la intertextualidad. De manera semejante el cuerpo de la tabernera se describe de manera fragmentada: la cabeza (v. 1), la cadera (v. 2), el codo (v. 4).[18] En este sentido entendemos que la corporalidad de la tabernera y la comida ofertadas en ese espacio pueden ser leídas como objetos que satisfacen análogamente las necesidades y placeres derivados de dos sentidos que la cultura romana considera complementarios, tacto y gusto, con sus excesos correspondientes, la glotonería y la lujuria (Gel. 19.2.2-4). Este poema se inscribe así en una tradición literaria que en sus procesos metafóricos enlaza el ámbito de lo culinario y de lo erótico[19] y que, en particular, establece analogías entre el cuerpo femenino y la comida como recurso habitual tendiente a equiparar a la mujer con un objeto (Henry, 1992:253-257). Esta correspondencia en la *Copa* se intensifica por el hecho de que tanto la mujer como la bebida son bienes de consumo que se ofrecen con sus condiciones ideales degradadas. En efecto, se

[17] *Cfr.* Edwards (1993:92-97).

[18] *Cfr.* Henderson (2002:258), Parker (1992:104-105), Gold (1998:373) y la teoría de Mulvey (1988:9-11).

[19] *Cfr.* Palacios (2011:127).

sirve un vino que es de mala calidad ("*uappa*", v. 11) y la prostituta ostenta un cuerpo envejecido.

2.6. El espacio de la taberna

La descripción del espacio tabernario abarca todo lo que, según lo demostrado por la arqueología, caracterizaba y se ofrecía en tales sitios (Kleberg, 1957; Jashemski, 1964). Estos solían estar a la vera de los caminos, a la entrada de las ciudades o incluso dentro de ellas y brindaban comodidades para el descanso, opciones para comer y beber, entretenimiento y sexo. Sin embargo, más allá de cierto vínculo evidente con ese universo referencial dado por la palabra que da comienzo a la composición ("*copa*"), la taberna que nos ocupa se caracteriza, en tanto representación, por conformar un espacio heterogéneo y artificioso, lo que se hace ostensible en la acumulación y superposición de imágenes –predominantemente visuales– de ambientes y objetos.

Dicha heterogeneidad se ve subrayada por la ausencia de marcas textuales que permitan establecer relaciones de jerarquía, sucesión o posición entre los elementos representados. Esta mixtura es reforzada por medio de diversos procedimientos, como, por ejemplo, la selección léxica, que incluye términos poco usuales. Aunque jalonada, como se dijo, por la recurrencia anafórica del verbo *sum* (7, 11, 13, 17, 18, 20, 21, 23) y de formas verbales yusivas (25, 26, 29, 31, 32), que operan como ordenadores de la materia descripta, el efecto resultante es un conjunto variado y algo caótico, que imposibilita la reconstrucción lineal y organizada de un referente. Consideramos que esta diversidad de elementos y su consecuente no referencialidad son deliberadas y están tematizadas en el verso 7 "*Sunt topia et calybae, cyathi, rosa, tibia, chordae*" que introduce la descripción. Como podemos ver, este verso consiste en una enumeración abigarrada, asindética y de

ritmo vertiginoso derivado del carácter holodactílico del hexámetro, donde se suceden términos griegos y latinos, en singular y plural, que no guardan entre sí ninguna relación lógica, excepto la de conformar el espacio artificioso e híbrido de estos lugares fabricados para proveer un simulacro de efímera vida gozosa a los fatigados viajeros. Más precisamente, a nuestro juicio, esta idea de artificio está denotada por la primera palabra elegida para iniciar esta descripción, *topia*, que concentra en su ambigüedad semántica la idea de naturaleza y de manipulación y representación de la misma. (*cfr*. com. v. 7, s.v. *topia*)

Indudablemente, cualquier lector romano de la época, versado en la compartimentación tradicional de la poesía latina, podría identificar en la descripción del espacio de taberna la matriz genérica de la poesía bucólica (*Cfr*. 2.2, El género). En este tipo de composición, típicamente alejandrina y por cierto citadina, el campo y la naturaleza se representan a partir de la exageración y el sobrecargamiento. Así, en Virgilio coexisten en un mismo lugar arroyos de agua cantarina, pantanos, montes, follaje, pasto, rocas, múltiples plantas, intersectando el paisaje literario con el real (*cfr*. Coleman, 1977:22-24): parecería que para que sea naturaleza, debe haber mucha naturaleza. En este sentido, entendemos que *Copa* incorpora un modo de referir el espacio que se organiza de acuerdo a una serie de posibilidades genéricas (o literarias) pues esas características de artificialidad propias del espacio bucólico aparecen como forma de representación de un espacio interior y son recuperadas y resignificadas, como señalamos, en relación con la figura de la tabernera. Esta oposición interior/exterior se destaca en el poema a partir de la mención de un "afuera" de características hostiles ajeno a la taberna, que se refiere sin ser descripto con precisión en los versos 5-6 ("*Quid iuuat aestiuo defessum puluere abesse / quam potius bibulo decubuisse toro?*"). A ese entorno que corresponde al camino y se asocia a la insatisfacción, se opone un

lugar cómodo y acogedor, completamente artificial, del que puede gozar el viandante (vv. 25 y 29-33).

La artificiosidad de la construcción del espacio tabernario es remarcada además a través de la presencia y distribución de las imágenes sonoras, que se organizan en planos contrastantes. En los vv. 1-4 aparecen los sonidos producidos por la danza de la tabernera (crótalos y roncos cálamos), que remiten a un ambiente de ruido y confusión. Al comenzar la descripción siguiente (vv. 7 y ss.), estos desaparecen y son reemplazados por ecos incompatibles con el espacio anterior e imposibles en un lugar como ese: el murmullo del arroyo (v. 12), la flauta pastoril (v. 10) y el canto de la cigarra (v. 27). Otro tanto ocurre si consideramos el movimiento: si nuestra artificiosa tabernera no dejaba de contonearse con sensualidad, el entorno bucólico dispuesto para el disfrute es llamativamente quieto, como un cuadro.

Como hemos visto, en *Copa* la naturaleza aparece desdoblada. Paradójicamente, el espacio presentado como agradable, que invita al reposo, corresponde al interior del establecimiento y se opone a otro espacio, un afuera hostil, al modo de la elegía. En otras palabras, la naturaleza vinculada al displacer del camino contrasta con la naturaleza atractiva y artificial del espacio tabernario. Aparece de este modo un tratamiento particular de los elementos bucólicos señalados, que se despliegan en el texto descriptos no en sí mismos (de acuerdo al modelo genérico) sino por oposición a un entorno natural exterior e integrados en una suerte de simulacro. La construcción del *locus amoenus* de *Copa* si bien fácilmente identificable por sus constituyentes habituales reviste nuevos significados al aplicarse para representar un referente específico, las *tabernae*, y por completo ajeno al género bucólico.

En suma, los recursos empleados para la representación del espacio tabernario lo construyen como artificioso y fragmentario. Los tipologemas bucólicos no hacen más que acentuar dicho carácter, pues ni el entorno, ni los personajes, ni la materialidad de

la experiencia referida se corresponden con el tono delicado y melancólico de su intertexto virgiliano. En nuestra opinión, este procedimiento debe ser leído en términos de juego literario, que presupone la posesión de una competencia específica acerca de la literatura no solo por parte del autor, sino también por parte de un lector previsto, capaz de percibir y apreciar ese artificio.

Hemos visto cómo en los escasos 32 versos de este poema se manifiesta una mirada que describe de modo paralelo y complementario a un establecimiento de características específicas y a la mujer que lo atiende. A nuestro modo de ver, los procedimientos elegidos para esta descripción, como la selección léxica, la sucesión sin jerarquía de elementos, la fragmentación de lo observado, el predominio de imágenes sensoriales, verificables tanto en la descripción de la *copa* como de la taberna, construyen una representación que propone un efecto de lectura marcado por la heterogeneidad, la artificialidad y la objetalización. A su vez, estos rasgos, leídos en relación con los implícitos ideológicos del contexto cultural de producción de *Copa*, nos han revelado su carácter antimódelico. En este sentido, proponemos que se puede identificar en el texto una perspectiva romano-falocéntrica que constituye a los sujetos y espacios subalternos de un modo equivalente y que la identificación de estos como conjunto indeterminado de elementos subraya la condición de otredad que representan para la perspectiva dominante. Desde esta posición elitista social y culturalmente, estos referentes, que corresponden a una experiencia material de existencia sin duda ajena al poeta implícito[20] se procesan y devienen objetos estereotipados manipulables que una vez revestidos de la valoración axiológica propia de los poseedores del capital económico y simbólico pueden pasar a formar parte de este juego literario.

[20] Según lo que hemos definido en el apartado destinado a la *persona loquens* (*cfr.* 2.3) y no en referencia a la categoría de "autor" como lo hace Rosivach (1996:612).

Bibliografía

Ediciones

Baehrens, Ae. (ed.) (1880). *Poetae latini minores.* Lipsiae: Teubner.

Dolç, M. (ed.) (1982). *Appendix Vergiliana.* Barcelona: Fundació Bernat Metge, v. 1.

Ellis, R. (ed.) (1927 [1907]). *Appendix Vergiliana.* Oxford: Oxford University Press.

Franzoi, A. (ed.) (1988). *Copa. L'Ostessa. Poemeto pseudovirgiliano.* Introduzione, testo critico e commento a cura di Alessandro Franzoi. Padova: Programma.

Giomini, R. (ed.) (1953). *Appendix Vergiliana.* Testo, introduzione e traduzione. Firenze: La nuova Italia.

Goodyear = Clausen, W. V; Goodyear, F. R. D.; Kenney, E. J.; Richmond, J. A. (eds.) (1966). *Appendix Vergiliana.* Oxford: Oxford University Press.

Heyne, Ch. G. (ed.) (1819). *P. Vergili Maronis opera omnia.* Londini: A. J. Valpy, vol. III.

Iodice, M. G. (ed.) (2002). *Appendix Vergiliana* (2002). A cura di Maria Grazia Iodice. Prefazione di Luca Canali. Note di Gianfranco Mosconi e Maria Vittoria Truini. Milano: Mondadori.

Leo, F. (ed.) (1891). *Culex, Carmen Vergilio ascriptum. Accedit Copa elegeia.* Berlin: Weidmann.

Salvatore, A. (ed.) (1964). *Appendix Vergiliana.* Testo, traduzione e

note critiche a cura di Armando Salvatore. v. II: Culex, Dirae [Lydiae], Copa, Moretum. Napoli: Libreria Scientifica Editrice.
Salvatore, A.; de Vivo, A.; Nicastri, L.; Polara, I. (eds.) (1997). *Appendix Vergiliana.* Roma: Istituto poligrafico.
Escalígero = Scaligerus, I. (ed.) (1575). *Publii Virgilii Maronis Appendix [...] Iosephi Scaligeri in eandem Appendicem commentarii et castigationes.* Antuerpiae: Christophorus Plantinus.

Estudios

Adams, J. N. (1990). *The Latin Sexual Vocabulary.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
André, J. (1961). *L'alimentation et la cuisine à Rome*. Paris: Klincksieck.
André, J. (1985). *Les noms de plantes dans la Rome antique*. Paris: Les Belles Lettres.
Arias Abellán, C. (2001). "Análisis de la modalidad en los adjetivos latinos deverbativos", *Habis* 32, pp. 677-684.
Benveniste, E. (1983). *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas.* Madrid: Taurus.
Bettini, M. (2000). *Le orecchie di Hermes. Studi di antropología e letterature classiche*. Torino: Einaudi.
Brummer, J. (1993). *Vitae Vergilianae.* Lipsiae: Teubner.
Bücheler, F. (1890). "Coniectanea", *RhM* 45, pp. 321-334.
Büchner, K. (1955). "P. Vergilius Maro", *RE* VIII A1, col. 1021-1264.
Büchner, K. (1986). *Virgilio, il poeta dei Romani.* Brescia: Paideia.
Clarke, J. R. (2003). *Art in the lives of ordinary Romans: visual representation and non-elite viewers in Italy, 100 B.C.-A.D. 315.* Berkeley: University of California Press.
Clay, D. (1998). "The Theory of the Literary Persona in Antiquity", *MD* 40, pp. 9-40.
Coleman, R. (ed.) (1977). Vergil: *Eclogues*. Cambridge: Cambridge University Press.

Conte, G. B. (1986) *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ithaca: Cornell University Press.

Conte, G. B.; Barchiesi, A. (1993). "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità". En: Cavallo, G.; Fedeli, P.; Giardina, A. (eds.) *Lo spazio letterario di Roma antica.* Roma: Salerno Editrice,v. 1, pp. 81-114.

Courtney, E. (1967). "Notes on the *Appendix Vergiliana", Phoenix* 21, pp. 44-49.

Courtney, E. (1972). "Review of *Poetae latini minores"*, *CR* 22.2, pp. 173-174.

Cugusi, P. (1996). *Aspetti letterari dei* Carmina Latina Epigraphica. Bologna: Pàtron.

Currie, S. (1998). "Poisonous Women in Roman Culture". En: Wyke, M. (ed.) *Parchments of Gender. Deciphering the Bodies of Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, pp. 147-189.

Cutolo, P. (1990). "The genre of the *Copa*", *PLLS* 6, pp. 115-119.

Drew, L. D. (1923). "The Copa", *CQ* 17.2, pp. 73-81.

Drew, L. D. (1925). "The Copa-II", *CQ* 19.1, pp. 37-42.

Edmunds, L. (2001). *Intertextuality and the Reading or Roman Poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Edwards, C. (1993). *The Politics of Immorality in Ancient Rome.* Cambridge: Cambridge University Press.

Ernout, A.; Meillet, A. (1967). *Dictionnaire étymologique de la langue latine.* Paris: Klincksieck.

Fairclough, H. S. (1922). "The Poems of the Appendix Vergiliana", *TAPhA* 53, pp. 5-34.

Fowler, A. (1979). "Genre and the Literary Canon", *New Literary History* 11.1, pp. 97-118.

Frank, T. (1920) "Vergil's Apprenticeship. III", *CPh* 15.3, pp. 230-244.

Gold, B (1998). "'The House I Live in is Not My Own': Women's Bodies in Juvenal's Satires", *Arethusa* 31, pp. 369-386.

Gómez Pallarés, J. (2002). "La vida 'silenciosa': arte y epigrafía en

Copa", *Habis* 33, pp. 213-234.
Goodyear, F. R. D. (1977). "The *Copa*: A Text and Commentary", *BICS* 24, pp. 117-31.
Greenwood, P. (1999). "[Ps.-Virg.] *Copa 3*", *Eranos* 97, pp. 50-53.
Gruenewald, F. J. (1975). *The Copa: an Introduction and Commentary.* Vancouver: University of British Columbia (tesis).
Henderson, J. (2002). "Corny Copa, the Motel Muse". En: Spentzou, E.; Fowler, D. (eds). *Cultivating the Muse. Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature.* Oxford: Oxford University Press, pp. 253-278.
Henry, M. (1992). "The Edible Woman: Atheneus's Concept of the Pornographic". En: Richlin, A. (ed.) *Pornography and Representation in Greece & Rome.* Oxford: Oxford University Press, pp. 250-268.
Hofmannn, J. B. (1958). *El latín familiar.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Howard, A. A. (1890). "On the Use of the Present Infinitive in Latin with the Force of the Present", *HSPh* 1, pp. 111-138.
Ilgen, D. C. D. (1820). *Animadversiones philologicae et criticae in carmen Vergilianum quod 'Copa' inscribitur.* Halae ad Salam: Baentschii.
Jashemski, W. F. (1964). "A Pompeian *Copa*", *CJ* 59, pp. 337-349.
Kershaw, A. (1992). "Copa 5-6 once more", *CP* 87, pp. 240-241.
Keulen, W. (2007) (ed.). *Apuleius Madaurensis Metamorphoses Book I.* Groningen: E. Forsten.
Kleberg, T. (1957). *Hôtels, restaurants et cabarets dans l'antiquité romaine.* Upsala: Almquist & Wiksell.
Langlands, R. (2006). *Sexual Morality in Ancient Rome.* Cambridge: Cambridge University Press.
Leumann, M.; Hofmann, J. B; Szantyr, A. (1965). *Lateinische Grammatik,* München: C. H. Beck.
Lev Kenaan, V. (2007). *Pandora's Senses: the Feminine Character of the Ancient Text.* Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Luque Moreno, J. (1995). "Tibulo a través de Ovidio", *Emerita* 43, pp. 141-151.

Martín Puente, C. (2012). "Tratamiento de obras anónimas y de dudosa autoría en la Filología Latina". En: Martínez, J. (ed.). *Mundus vult decipi. Estudios interdisciplinares sobre falsificación textual y literaria.* Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 213-226.

Monteil, P. (1964). *Beau et laid en latin. Étude de vocabulaire*. Paris: Klincksieck.

Morelli, C. (1912). "Note sulla '*Copa*'", *SIFC* 19, pp. 228-236.

Morton Braund, S.; James, P. (1998). "Quasi Homo: Distortion and contortion in Seneca's *Apolocynthosis*", *Arethusa* 31.3, pp. 285-311.

Moya del Baño, F. (1982). "Virgilio y la *Appendix Vergiliana*", *Helmántica* 33, pp. 407-447.

Mulvey, L. (1975). "Visual Plesure and Narrative Cinema", *Screen* 16.3, pp. 8-18.

Murgatroyd, P. (1994). Tibullus. *Elegies II*. Oxford: Clarendon Press.

Myers, S. (2011). "Representations of Gardens in Roman literature" disponible online en http://www.virginia.edu/classics/myers.html [consultado: 11-06-2011].

Nisbet, R. G. M; Hubbard, M. (1989). *A commentary on Horace: Odes. Book I.* Oxford: Oxford University Press.

Olson, K. (2009). "Cosmetics in Roman Antiquity. Substance, Remedy, Poison", *CW* 102.3, pp. 291-310.

Olszaniec, W. (2005). "What is *formosum* in Copa 33", *RhM* 148.1, pp. 104-105.

Otto, A. (1890). *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Röme.* Leipzig: Teubner.

Palacios, J. (2011). "El cuerpo del amante como manjar (Apul. *Met.* 8.9.6)". En: Schniebs, A. (ed.). *Discursos del cuerpo en Roma*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras UBA, pp. 111-130.

Parker, H. (1992). “Love’s Body Anatomized: The Ancient Erotic Handbooks and the Rhetoric of Sexuality”. En: Richlin, A. (ed.) *Pornography and Representation in Greece & Rome.* Oxford: Oxford University Press, pp. 90-107.

Pretagostini, R. (2006). “How Bucolic are Theocritus’ Bucolic Singers”. En: Fantuzzi, M.; Papanghelis, T. (eds.) *Brill’s Companion to Greek and Latin Pastoral.* Leiden and London: Brill, pp. 54-73.

Radford, R. S. (1931). “The 'Copa': An Investigation of the Problem of Date and Authorship by Israel E. Drabkin”, *CP* 26.2, pp. 211-214.

Richlin, A. (1984). “Invective against women in Roman satire”, *Arethusa* 17.1, pp. 67-80.

Richlin, A. (ed.) (1992). *Pornography and Representation in Greece & Rome.* Oxford: Oxford University Press.

Richlin, A. (1995) “Making Up a Woman: The Face of Roman Gender”. En: Eilberg-Schwartz, H.; Doniger, W. (edd.) *Off with Her Head!: the Denial of Women’s Identity in Myth, Religion, and Culture.* Berkeley and London: University of California Press, pp. 185-213.

Roscher, W. H. (ed.). (1902-09) *Ausführliches Lexicon der griechischen und romischen Mythologie.* Leipzig: Teubner.

Rosivach, V. J. (1996). “The Sociology of the Copa”, *Latomus* 55, pp. 605-614.

Rostagni, A. (1933) *Virgilio Minore. Saggio sullo svolgimento della poesia vergiliana.* Torino: Chiantore.

Schniebs, A.; Daujotas, G.; Diez, V.; Nenadic, R.; Palacios, J.; Pozzi, M. (2011). “La *Copa*: una taberna en clave bucólica”. En: *Actas de las V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales “Diálogos Culturales”*, disponibles en http://jornadasecym.fahce.unlp.edu.ar/

Soler Ruiz, A.; Recio García, T. (2008). *P. Virgilio Marón. Bucólicas – Geórgicas – Apéndice Virgiliano.* Madrid: Gredos.

Steures, D. C. (2003). “Appendix Vergiliana *Copa* 4: Material culture, words and sentence”, *Mnemosyne* 56.2, pp. 213-217.

Tarrant, R. J. (1992). "Nights at the Copa. Observations on Language and Date", *HSPh* 94, pp. 331-347.

Thomas, J. F. (2006). "Sur l'expression de la notion de paysage en latin: observations sémantiques", *RPh* 80, pp. 105-125.

Thomas, R. (2010). "Grist to the mill: the literary uses of the quotidian in Horace *Satire* I.5". En: Dickley, E.; Chahoud, A. (eds.) *Colloquial and Literary Latin.* New York: Cambridge University Press, pp. 255-265.

Thomas, R. F. (1991). "A Bibulous Couch ([Verg.] Copa 5-6)?", *CP* 86.1, pp. 41-43.

Vardi, A. M. (2000). "An Anthology of Early Latin Epigrams? A Ghost Reconsidered", *CQ* 50, pp. 147-158.

Vernant, J. (1974). *Mythe et société dans Gréce ancienne.* Paris: Maspero.

Vollmer, F. (1900). "Coniectanea", *RhM* 55, pp. 520-530.

Wernsdorf, J. Ch. (1780). *Poetae Latini Minores*, II. Altenburg: Richter.

Westendorp Boerma, R. E. H. (1958). "On dating the *Copa*", *Mnemosyne* 11, pp. 331-338.

Westendorp Boerma, R. E. H. (1971). "Où en est aujourd'hui l'énigma de l'Appendix Vergiliana?". En: Bardon, H.; Verdière, R. (eds.) *Vergiliana. Recherches sur Virgile.* Leiden: Brill, pp. 386-421.

Westendorp Boerma, R. E. H. (1976). "The *Copa* illustrated by Archaeology". En: Zadocks, A. N.; Jitta, J.; Boersma, J. S. (eds.) *Festoen (Scripta Archaeologica Groningana VI*), Groningen: Tjennk Willink, pp. 653-661.

White, R. D. (1975). *Farm Equipment of the Roman World.* Cambridge: Cambridge University Press.

Wilamowitz-Moellendorf, U. von (1924). *Die Hellenistische Dichtung.* Berlin: Weidmann.

Wilkinson, L. P. (1965). "*Copa* Today", *G&R* 12, pp. 38-41.

Zeitlin, F. (1995). *Playing the other. Gender and Society in Classical Greek Literature.* Chicago: University of Chicago Press.

Copa | *La tabernera*

texto latino y traducción

Copa

Copa Surisca, caput Graeca redimita mitella,
    crispum sub crotalo docta mouere latus,
ebria fumosa saltat lasciua taberna,
    ad cubitum raucos excutiens calamos.
Quid iuuat aestiuo defessum puluere abesse 5
    quam potius bibulo decubuisse toro?
Sunt topia et calybae, cyathi, rosa, tibia, chordae,
    et triclia umbrosis frigida harundinibus;
en et Maenalio quae garrit dulce sub antro
    rustica pastoris fistula in ore sonat. 10
Est et uappa cado nuper defusa picato,
    et strepitans rauco murmure riuus aquae.
Sunt etiam croceo uiolae de flore corollae
    sertaque purpurea lutea mixta rosa
et quae uirgineo libata Achelois ab amne 15
    lilia uimineis attulit in calathis.
Sunt et caseoli, quos iuncea fiscina siccat,
    sunt autumnali cerea pruna die
castaneaeque nuces et suaue rubentia mala,
    est hic munda Ceres, est Amor, est Bromius; 20
sunt et mora cruenta et lentis uua racemis,
    et pendet iunco caeruleus cucumis.
Est tuguri custos armatus falce saligna,
    sed non et uasto est inguine terribilis;

La tabernera

La tabernera siria, con la cabeza ceñida por un turbante griego,
experta en sacudir su ondulante cadera al compás del crótalo,
borracha, baila lasciva en la taberna llena de humo
agitando el codo al son de roncos cálamos.
¿De qué le sirve al que está exhausto quedarse afuera
en medio del polvo estival antes que estar recostado en un lecho bebedor?
Hay jardines y refugios, jarras, rosa, flauta, cuerdas,
y una glorieta fresca de umbrosas cañas;
aquí también suena en la boca del pastor
la rústica flauta que canturrea dulcemente al pie de la gruta del Ménalo.
Hay también vino ordinario, vertido hace poco de una vasija sellada con pez,
y un arroyo que resuena con el murmullo ronco del agua.
Hay también coronitas de la flor azafranada de la violeta
y guirnaldas amarillas mezcladas con rosa purpúrea
y lirios que, tomados de junto a una corriente virginal,
trajo en canastos de mimbre una hija de Aqueloo.
Hay también quesitos secándose en una cesta de junco,
hay ciruelas otoñales del color de la cera
y castañas y manzanas que enrojecen suavemente,
aquí está la pulcra Ceres, está Amor, está Bromio;
hay también moras carmesíes y uvas de flexibles racimos
y pende de un junco un verdoso pepino.
Está el guardián de la choza, armado con hoz de sauce,
pero terrible incluso con su enorme ingle;

huc calybita ueni: lassus iam sudat asellus; 25
parce illi, Vestae delicium est asinus.
Nunc cantu crebro rumpunt arbusta cicadae,
nunc uaria in gelida sede lacerta latet:
si sapis, aestiuo recubans †nunc† prolue uitro,
seu uis crystalli ferre nouos calices. 30
Hic age pampinea fessus requiesce sub umbra
et grauidum roseo necte caput strophio,
formosus tenerae decerpens ora puellae.
a pereat cui sunt prisca supercilia!
Quid cineri ingrato seruas bene olentia serta? 35
anne coronato uis lapide ista tegi?
Pone merum et talos; pereat qui crastina curat:
Mors aurem uellens 'uiuite' ait, 'uenio'.

Ven acá, huésped de estos refugios: ya suda agotado el burrito;
respétalo, el burro es del agrado de Vesta.
Ahora rompen los arbustos las cigarras con su canto incesante,
ahora se esconde en fresca guarida el variopinto lagarto:
si eres despabilado, ahora recuéstate y báñate en veraniego vaso de vidrio
o, si prefieres, trae nuevas copas de cristal.
Vamos, reposa aquí, cansado, bajo la sombra de los pámpanos
y ciñe tu cabeza pesada con una banda de rosas
mientras arrancas, hermoso, besos de la boca de una tierna joven.
¡Ay, muera el que tiene el ceño de tiempos pasados!
¿Por qué reservas las guirnaldas perfumadas para la ingrata ceniza?
¿acaso quieres que las cubra una lápida coronada?
Trae el vino y los dados; muera quien se preocupa por el mañana:
la muerte, tirando de la oreja, dice: «Vivid que llego».

Comentario

vv.1-4: presentación del personaje y del espacio. Estos cuatro versos conforman una unidad de sentido determinada por elementos sintácticos y fónico-retóricos. En el plano sintáctico, constituyen una única oración organizada de manera tal que cada verso incluye una forma verbal morfológicamente remitida al sujeto ("*redimita*", "*docta mouere*", "*saltat*", "*excutiens*") y una sucesión de adjetivos predicativos en relación asindética ("*ebria*", "*lasciua*", "*Surisca*"). En el plano fónico, evidencia una aliteración compleja en /k/ y /r/ que recorre los versos 1, 2 y 4 y se complementa con la aliteración en /s/ que caracteriza y a la vez destaca la referencia espacial del verso 3 (*cfr*. *infra*). Este trabajo del plano fónico se refuerza con otra figura por repetición, las tres cacofonías ("*Surisca caput*", "*redimita mitella*", "*fumosa saltat*"), recurso que no se reitera en el poema y que, como bien señala Franzoi (54) no debe evaluarse en función del antiguo prejuicio de tomar negativamente la conjunción fónica de la misma sílaba en posición final e inicial en palabras contiguas, sino de su valor expresivo. La sumatoria de acciones, la sucesión asindética y las figuras retóricas del plano fónico confieren unidad a la escena y connotan el ritmo y el sonido de la danza de la tabernera y de la música que la acompaña. Este carácter unitario se conjuga a su vez con el tenor fragmentario de la descripción de la mujer. La combinación de lo unitario y lo disímil produce un efecto de sentido signado por la heterogeneidad y

la hibridez, cosa que se verifica en el verso de apertura y constituye el rasgo por excelencia del poema todo (*cfr*. Estudio Preliminar 2.2).

v.1 ➤*Copa*: como es habitual en la literatura latina, la primera palabra del primer verso adquiere un realce especial, en este caso, dándole primacía a la figura de la tabernera, de la cual se ha tomado el título. Veanse los casos de "*arma*" en la *Eneida*, "*Cynthia*" en la elegía 1.1 de Propercio, etc. El término *copa* es poco habitual. Registrado también en Suetonio (*Nero* 27), el poema que nos ocupa parecería ser su primer testimonio. Más común es el vocablo *caupona*, ya atestiguado desde Lucilio, donde refiere tanto a la taberna como a la mujer que la atiende: "*caupona hic tamen una Syra*" (Lucil. 3.128). **➤*Surisca*:** Preferimos con Goodyear y otros editores la ortografía *Surisca* frente a *Syrisca* por ser esta la transmitida por los mejores códices. Para la elección opuesta, *cfr*. Franzoi (52-53) con buenos argumentos y extensa documentación. *Syrisca* / *Surisca* y su masculino *Syriscus* / *Suriscus* son diminutivos de los sustantivos *Syra* / *Sura* y *Syrus* / *Surus* ('originario de Siria') y, al igual que estos, se empleaban usualmente como *cognomen* de esclavos (Ter. *Ad*. 763; *Eu*. 772, 775; Mart. 5.70). Esto se relaciona con el hecho de que, como señala Kleberg (1957:73-77) a partir de un rastreo de los nombres de los dueños de tabernas testimoniados en textos literarios e inscripciones, la mayor parte de ellos no eran ciudadanos romanos libres de nacimiento sino exesclavos, sobre todo griegos y orientales, como el *Syrophoenix* nombrado por Juvenal (8.158-160). De aquí que algunos críticos (Leo, 1891:115; Goodyear, 121) consideren que en la *Copa* es el nombre de la tal tabernera, mientras otros (Courtney, 1972:174; Kleberg, 1957:77) entienden que alude a la nacionalidad, basándose para ello en el citado pasaje de Lucilio y en una inscripción griega de Siracusa: "Δεκομία Συϱίσκα πανδόκια χϱηστὰ χαῖϱε" (*IG* XIV 24) [Decomía, siria, tabernera servicial, ¡salud!]. Asimismo, el exhaustivo

relevamiento de nombres griegos en inscripciones que lleva adelante el proyecto LGPN de la Universidad de Oxford (www.lgpn.ox.ac.uk) solo consigna hasta el momento dos apariciones del nombre Συρίσκα. Debido a esto no puede ser considerado concluyente tanto para afirmar cuanto para desestimar cualquiera de las dos hipótesis. Por nuestra parte, entendemos que el sentido primordial de la palabra es el gentilicio y, aunque bien podría ser el nombre de la tabernera, de todos modos un romano no dejaría de identificarlo con el Oriente, tal como si hoy conociéramos a alguien llamada Siria. ➤***Graeca … mitella*:** Courtney (1972:174) sugiere corregir *Graeca* por *crocea* ('de color azafrán') basándose en que la mitra no es de origen griego sino típicamente asiática. La yuxtaposición de los dos gentilicios *Surisca* y *Graeca* (siria y griega) hace al carácter heterogéneo y recargado del texto, a tal punto que Goodyear (121) toma esta combinación como una falta de cuidado del poeta. La mitra era una banda ancha y larga de tela, lana, cuero o metal, utilizada como cinturón o, como en este caso, para sujetar el cabello. Entre los griegos era muy empleada, sin que estuviera restringida a hombres, mujeres o representaciones de los dioses. Solía ser ornamentada de varias maneras (bordados, inclusiones) y terminar en una suerte de cordoncillos en sus extremos, que podían servir para anudarla. En ese caso, rodeaba la cabeza con varias vueltas, lo que la asemejaba a un turbante. Según explicaremos, en Roma no formaba parte de la indumentaria común masculina y se la consideraba como prenda típica del bárbaro afeminado. En cuanto al léxico, el empleo del sustantivo *mitra* llegó a alternar con otros como *uitta*, *fascia* y *fasciola*. Este término aparece en la literatura latina utilizado tanto para hombres como para mujeres, pero con sentidos muy distintos en cada caso. La presentación de un hombre con este atuendo es considerada un índice de afeminamiento, tal como vemos en Verg. *A.* 4.216-17: "*Maeonia mentum mitra crinemque madentem / subnexus*" [ceñido en

su húmeda melena y en su mentón con la mitra meonia] y 9.616: "*et tunicae manicas et habent redimicula mitrae*" [y vuestras túnicas tienen mangas y vuestras mitras, cintas] donde Eneas y los troyanos respectivamente son ridiculizados por su atuendo. Así lo explica Servio en el comentario a este último verso:

> ET HABENT REDIMICULA MITRAE illud dicturus fuerat, habetis in pilleis redimicula: quod convertit in vituperationem maiorem, dicens 'religatas habetis mitras'. nam pillea virorum sunt, mitrae feminarum..."
>
> Y VUESTRAS MITRAS TIENEN CINTAS. Había tenido la intención de decir 'tenéis cintas en los píleos', pero convierte esto en un ataque mayor al decir 'tenéis las mitras atadas', pues el píleo es propio de los varones y la mitra, de las mujeres...

Otro caso significativo es la recriminación de Deyanira a Hércules en Ovidio (*Ep*. 9.63), donde el usar una mitra integra una lista de conductas afeminadas del héroe. Por otra parte, el uso de esta y de prendas femeninas por parte de un varón era considerado denigrante, tal como se codifica en el *Digesto* (34.2.23.2) por lo cual ingresa fácilmente en el terreno de la invectiva. A su vez, en el caso de la mujer, la mitra indica por un lado la presencia de rasgos orientales, como sucede con la Ariadna en Catulo 64.63 ("*non flauo retinens subtilem uertice mitram*" [no lleva ya la mitra sutil en la rubia cabeza]) y por el otro la pertenencia social de la usuaria. En general suele vincularse con los estamentos inferiores, sobre todo con las prostitutas y las viejas. Así, Juv. 3.66: "*ite, quibus grata est picta lupa barbara mitra"* [vayan, aquellos a los que les agrada la puta extranjera con su mitra colorida] y el comentario de Escalígero (1575:92) a la *Copa*: "*Per hoc significat anum esse. Nam propia uetularum erat mitra*" [Con esto señala que es una anciana, pues la mitra era propia de las viejas]. Indudablemente su aplicación a la

representación de esta mujer no hace más que agregar ribetes heterogéneos vinculados a la marginalidad, al contexto de los estamentos más bajos y a las conductas sexuales licenciosas toleradas en estos personajes pero veladas en las clases más elevadas. Por su parte, el término *mitella* es el diminutivo de *mitra*, sosteniendo la abundante presencia de los mismos en el poema (*cfr. Surisca, corolla, caseolus, asellus),* lo que da a este un tono familiar y coloquial. Además, no es un término habitual, ya que, amén del presente texto, se conservan unas pocas ocurrencias: Apul. *Met.* 7.8 y 8.27; Cels. 8.10.3b. En consonancia con lo observado acerca de la extracción social de la tabernera ataviada con la mitra, es interesante señalar que los diminutivos en -scus, a, um ("*Surisca*") se aplicaba a las personas pertenecientes a los estratos sociales inferiores (*cfr*. Hofmann, 1958:§132-135).

v.2: el interesante paralelismo de este verso con *Priap.* 27.2-4: "*Quintia, uibratas docta mouere nates / cymbala cum crotalis, pruriginis arma Priapo / ponit*" [Quinta, experta en mover sus nalgas vibrantes, ofrenda a Príapo los címbalos y los crótalos, sus armas de calentamiento] indica el carácter lascivo del movimiento (*cfr.* Adams, 1990:194) y del instrumento musical. **➤*sub crotalo*:** se debe entender 'con el acompañamiento' de los crótalos, aunque este uso de la preposición con este valor no es común, por lo cual Franzoi (57-58) sugiere un calco del griego ὑπό. **➤*crotalo*:** término griego (κρόταλον). Los crótalos eran una especie de castañuelas de madera, terracota, bronce, e incluso marfil, con las que griegos y romanos marcaban el ritmo en la danza. Podían estar fabricados con distinto nivel de complejidad: simples cañas unidas en un extremo, cañas sosteniendo discos, modelos cóncavos como las castañuelas actuales, múltiples con cordones para sujetar al puño o al brazo. Su sonido solía ser acompañado con otros instrumentos, como los címbalos o los tamboriles. La existencia de *crotalistriae* o

danzarinas de dudosa moralidad que animaban banquetes (atestiguada en Prop. 4.8.39 y Petr. 55.6 junto a numerosas imágenes en soportes diversos) también apunta a la relación entre este instrumento y el erotismo. Por otra parte, las escasas apariciones del término en la literatura latina connotan marginalidad respecto de la conducta de un varón nuclear: "*uidi* [...] *unum* [...] *puerum bullatum* [...] *cum crotalis saltare, quam saltationem impudicus seruulus honeste saltare non posset*" (Scip.min. *orat.* 30) [vi a un muchacho con bula saltar con los crótalos: estos saltos no los podría dar honestamente ni un impúdico esclavito]; "[...] *semet ipsum* […] *difficile dignitati seruire, quin ad modum crotali aut cymbali pedem poneret*" (Fro. *Ant*. 1.14) [él mismo encontraba difícil respetar su dignidad al punto de poner su pie al compás de los crótalos y los címbalos]). Otro aspecto de esta marginalidad está testimoniado en Apuleyo, donde los crótalos siempre son acompañados por el *cymbalum* en contextos referidos a los cultos orientales (*Met*. 8.24 y 9.4). La suma de características de distinta procedencia aporta una hibridez particular a la representación de la tabernera (*cfr.* Estudio Preliminar 2.5).

v.3: la sintaxis y distribución de palabras de este verso han llamado la atención de la crítica tanto por la presencia de dos adjetivos predicativos ("*ebria*", "*lasciua*") para un mismo verbo en una sola línea, que Tarrant (1992:336) señala como un rasgo discursivo ajeno a la poesía augustal, como por el esquema métrico que, a pesar de la negativa de Greenwood (1999:52, n.10), es una variante posible de lo que la filología inglesa denomina 'golden line'. Consideramos que estos dos elementos, ninguno de los cuales se reitera en el resto del poema, sostienen desde lo formal la posibilidad de remitir por enálage los adjetivos *ebria* y *lasciua* también a la taberna generando así, como efecto de sentido, una identificación entre la tabernera y su entorno, a su vez resaltada por la ya referida cacofonía "*fumosa saltat*". Por otra parte, esta unión del

vino y lo erótico, que recorre toda la literatura grecolatina (Franzoi, 59) y cuya formulación por antonomasia es el célebre "*Venus in uinis ignis in igne fuit*" ovidiano (*Ars* 1.244) [y Venus en el vino fue fuego en el fuego], era parte importante de la oferta de estos establecimientos, como lo prueba la mención específica de los vv. 29-33. **➤*fumosa ... taberna*:** aunque el campo léxico de la actividad gastronómica y hotelera en latín es amplio y bastante ambiguo, Kleberg (1957:27) señala que los términos *taberna* y *popina* designan locales destinados a proveer solo bebida y comida, a diferencia de otros (*caupona, deversorium, hospitium, stabulum*) que también ofrecían alojamiento. **➤*fumosa***: esta variante, transmitida por los mejores manuscritos (MG), es preferible a la *lectio "famosa"* (SFL) porque responde al contexto cultural. Frecuentadas sobre todo por las clases inferiores, este tipo de tabernas eran por lo general establecimientos precarios, que la literatura caracteriza como sucios ("*inmundis ... popinis*", Hor. *S*. 2.4.62; "*uncta popina*", Hor. *Ep*. 1.4.21), calurosos ("*tepidis ... popinis*", Mart. 1.41.10) y también llenos de humo ("*nigra ... popina*", Mart. 7.61.8, "*fumosis ... popinis*", Aus. *Eph.* 7.21; *Mos*.124). Esto se debía a la escasa ventilación y a los hornos donde se cocinaba el pan y otros alimentos y se calentaba el agua imprescindible para mezclar el vino (Kleberg, 1957: 100-104). Por lo demás, es lícito suponer que los individuos de clase alta evitaran pasar el tiempo en lugares invadidos por una incómoda humareda, por lo cual "*fumosa*" podría también operar aquí como un connotador de la baja condición social de la tabernera y sus huéspedes: "*pauperem focum et fumosa tecta*" (Quint. *Decl*. 13.4) [pobre hogar y techos humosos]; "*me focus et nigros non indignantia fumos / tecta iuvant*" (Mart. 2.90.7-8) [a mí me agradan un hogar y unos techos que no se preocupen de estar ahumados]. *Cfr*. nota vv. 25-26.

v.4: este verso es problemático pues lo que parece decir a primera vista (‘sacudiendo las roncas cañas contra el codo’) carece de sentido ya que, referido a la actividad musical, el sustantivo *calamus* indica un instrumento de viento y no de percusión (“*calamos inflare leuis*” (Verg. *Ecl*. 5.2) [soplar las cañas ligeras] y no se registra ningún testimonio de *excutere* aplicado a instrumentos musicales. Ante esto la crítica ha adoptado básicamente dos posturas. Una de ellas mantiene la estructura sintáctica que parece colegirse del orden de las palabras y apoya su interpretación en atribuir a los términos sentidos no atestiguados por otras fuentes. Así sucede con Escalígero (1575:95), que vincula la escena con los *utricularii* (‘tocadores de ¿gaita?’) y entiende que la tabernera está soplando una suerte de odre mientras con su mano sostiene los *calami* por cuyos agujeros sale el sonido y a los que hace vibrar golpeándolos con el codo. Lo antedicho no explica el uso de *excutere* (‘sacudir’) y supone un instrumento, el *utriculus*, cuyas características desconocemos. En esta misma línea, Heyne (1819:1544-1545) sostiene que los *calami* son los crótalos del v. 3. Esto podría respaldarse en un escolio de un verso de Aristófanes: “<κρόταλον:> κυρίως ὁ σχιζόμενος κάλαμος ὁ κατασκευαζόμενος ἐπίτηδες ὥστε ἠχεῖν, εἴ τις αὐτὸν δονοίη ταῖς χερσί, καθάπερ κρότον ἀποτελῶν” (*schol.nub*. 260.d.1) [el crótalo es propiamente una caña cortada y preparada especialmente para sonar si alguien la agita con las manos, produciendo un sonido como de sonaja]. Sin embargo, esta propuesta tiene el grave inconveniente de que en latín no hay testimonio alguno de la equivalencia *calamus=crotalus* (Goodyear, 122). La otra postura, sostenida, entre otros, por Leo, Franzoi (60-61), Tarrant (1992:336-337) y Iodice (2002:190), mantiene el significado habitual de los términos y propone que el verso presenta un orden de palabras artificioso que altera la estructura sintáctica, la cual reconstruye como: “*cubitum excutiens ad raucos calamos*”, esto es “sacudiendo el codo al son de los roncos cálamos”. A diferen-

cia de los de la anterior, los elementos de esta propuesta, a la que adherimos, están refrendados por las fuentes. En efecto, en lo que hace al sintagma *cubitum excutere, cfr*. "*excussaque bracchia*", Ov. *Met*. 5.596; "*excusso … lacerto*", Ov. *Ep*. 4.43. Respecto de la escena en sí, *cfr*. "*pastor et ad calamos exta litabat ouis*" (Prop. 4.1.24) [y al son de los cálamos el pastor ofrecía en sacrificio entrañas de oveja]; "*iactabat truncas ad caua buxa manus*" (Prop. 4.8.42) [lanzaba sus cortas manos al son de un hueco boj]. Finalmente, el hipérbaton de la construcción preposicional, así interpretado por Leumann; Hofmann; Szantyr (1965:693), se verifica en: "*uulneraque illa gerens / quae circum plurima muros accepit*" (Verg. *A*. 2.278-279) [llevando esas heridas que recibió en cantidad alrededor de los muros]; "*et subter captos arma sedere duces*" (Prop. 3.4.18) [y sentarse bajo las armas a los generales prisioneros]; "*somnosque in membra locamus*" (Man. 1.245) [y echamos los miembros al sueño]. Por lo demás, esta interpretación se adecua a la lógica interna del texto pues conlleva una primera referencia a la atmósfera bucólica explicitada luego en la *rustica fistula* del v.10 (*cfr*. Estudio Preliminar 2.6). Una tercera interpretación surgida recientemente es la de Steures (2003) quien propone que los *rauci calami* son una suerte de sonajas encontradas en Nijmegen en tumbas de jóvenes romanas de los siglos III y IV, instrumentos que parecen haber cumplido algún papel en la ceremonia de bodas y haber tenido, por ende, alguna connotación sexual. A partir de esto considera que "*ad cubitum*" no remite al codo (*cubitus,-i*), lo cual habría requerido el plural, sino al sustantivo *cubitus,-us*, tomado con el valor erótico de 'acostarse con alguien' señalado por Adams (1990:177), de donde entiende que el sentido del verso es: "to make me lie down by shaking her hoarse reeds" (216). Aunque la idea es atractiva y responde a la atmósfera erotizada de toda esta presentación de la tabernera, sus argumentos son demasiado conjeturales en lo que hace al instrumento en sí y poco sostenibles en cuanto a la traduc-

ción personalizada de "*ad cubitum*". Con todo, no desechamos la posibilidad de que el falso sintagma "ad cubitum" responda a un interés por connotar, paronomasia mediante, la oferta sexual de la lasciva tabernera.

vv.5-6: para algunos, aquí comienza de manera abrupta el discurso persuasivo de la tabernera, que se extiende hasta los versos 35-36 (*cfr*. Estudio Preliminar 2.3), y que se abre y se cierra con sendas preguntas retóricas. Estas se vinculan entre sí por: *a*) el encabezador *quid* ("*Quid iuuat*", v. 5; "*Quid cineri*", v. 35), *b*) una estructura métrica que determina una rima interna en /o/ ante la cesura pentemímera del hexámetro y el pentámetro ("*aestiuo*" / "*bibulo*", vv. 5-6; "*ingrato*" / "*coronato*", vv. 35-36) y *c*) sendas reflexiones sobre la utilidad de las acciones humanas que guardan entre sí una relación de lo particular (vv. 5-6) a lo general (vv. 35-36). *Cfr. A.P.* 16.228, citado por Goodyear para este dístico:

> Ξεῖν', ὑπὸ τὰν πτελέαν τετρυμένα γυῖ' ἀνάπαυσον·
> ἁδύ τοι ἐν χλωροῖς πνεῦμα θροεῖ πετάλοις·
> πίδακά τ' ἐκ παγᾶς ψυχρὰν πίε· δὴ γὰρ ὁδίταις
> ἄμπαυμ' ἐν θερινῷ καύματι τοῦτο φίλον.
>
> Extranjero, detén tus miembros cansados bajo un olmo, dulces brisas farfullan en las verdes hojas. Bebe de la refrescante corriente de la fuente pues este es un lugar de reposo agradable para el caminante en el calor veraniego.

El primer paso de dicha persuasión consiste en contrastar la incomodidad propia de la permanencia en el espacio exterior, determinada por el cansancio y el agobiante calor, cosa que se repite para el asno en el v. 25 ("*lassus iam sudat asellus*"), con el placer provisto por el espacio interior que, con un mismo y único objeto ("*bibulo ... toro*"), resuelve la fatiga y la sed.

v.5 ➤*quid iuuat*: fórmula interrogativa que, al igual que *quid prodest* se emplea de manera recurrente para enunciar un argumento por el beneficio, y que, en la poesía dactílica, suele ocupar esta misma primera posición en el hexámetro (Hor. *S.* 1.1.41; Prop. 1.2.1; Ov. *Am*. 2.9.13; Man. 4.873; Luc. 5.268; etc.). **➤*abesse***: si bien esta es la única *lectio* atestiguada en los manuscritos, la correlación de este infinitivo presente con el infinitivo perfecto "*decubuisse*" del pentámetro siguiente ha suscitado que una minúscula parte de la crítica considere aceptable la conjetura "*abisse*" propuesta por Ilgen, entre ellos, Kenney, en su edición oxoniense. Esta conjetura es innecesaria porque, más allá de la autoridad de la tradición manuscrita, "*decubuisse*" se justifica por razones morfológicas y de uso poético. En cuanto a la morfología, esta forma es compatible con el infinitivo presente del hexámetro porque, siendo *decumbere* un verbo de proceso, su perfecto reviste aspecto resultativo e indica por ende un estado al igual que *abesse*. En cuanto al uso poético, la presencia de infinitivos perfectos en el segundo hemistiquio del pentámetro es propia de los elegíacos latinos en general (Howard, 1890:120-129) y de Tibulo en particular, al punto tal que, como bien señala Luque Moreno (1995), Ovidio remeda este rasgo idiosincrásico de ese poeta en la elegía que le dedica (*Am.* 3.9). Más aún, vista la semejanza ya señalada con la elegía proemial de Tibulo (*cfr*. Estudio Preliminar 2.2), el sintagma "*bibulo decubuisse toro*" bien podría pensarse como una remisión al "*puro secubuisse toro*" (Tib. 1.3.26) que integra, como aquí, una pregunta encabezada por la fórmula equivalente *quid prodest* ("*quid mihi prosunt*", 1.3.23).

v.6 ➤*quam potius*: este sintagma ha desvelado a la crítica, que propone dos soluciones. Una es considerarlo como una anástrofe de la fórmula comparativa *potius quam*, otra, como un equivalente del exclamativo *quanto potius*, lo cual implica distribuir el dístico

en dos oraciones distintas como sostienen Baehrens (1880), Courtney (1967), Goodyear y Kershaw (1992). Adherimos, con el grueso de los editores, a la primera alternativa. ➤***bibulo ... toro*:** dado que, como cualquier adjetivo deverbativo en -ulus, *bibulus* tiene un valor cercano al participio presente (Arias Abellán, 2001:681-682), *bibulus torus* podría entenderse como 'lecho que bebe' o 'lecho bebedor'. Debido a la imposibilidad de entender este enunciado en sentido literal, la crítica ha buscado una variedad de explicaciones que han dado lugar a sendas lecturas y traducciones e incluso a una propuesta de enmienda. Para Escalígero (1575:95), se trata de un lecho en el que se bebe mucho ("*in quo plurimum biberetur*"), propuesta que la crítica ha rechazado casi en pleno por entender que predicar de un objeto una actividad que otros realizan en él es una transferencia de ideas demasiado osada de la cual es difícil encontrar un paralelo (Goodyear, 122). Según Leo, *bibulus* implica que el lecho ha sido rociado con vino, cosa que justifica con un verso de Ovidio: "*uinaque cum bibulas sparsere Cupidinis alas*" (*Ars* 1.233) [y cuando los vinos han rociado las embebidas alas de Cupido]. Con escasas excepciones (Soler Ruiz, 2008: 501), esta interpretación ha sido rechazada por considerar que un lecho manchado está lejos de ser un argumento persuasivo y por la casi nula semejanza con el único testimonio ofrecido, criterio este último que compartimos. Ilgen, y con él la mayor parte de la crítica, opina que *torus* no es un mueble sino un lecho de césped, cuya condición de *bibulus* deriva de que está regado por el arroyo mencionado en el v. 12. Quienes sostienen esta lectura se basan en una serie de ejemplos que comprueban el empleo de *torus* como metáfora del césped ("*caespitibusque torum*", Tib. 2.5.100; "*uiridante toro ... herbae*", Verg. *A*. 5.388; "*praebuit herba torum*", Ov. *Ep*. 5.14; "*in ipso toro roscidi graminis*", Apul. *Met*. 5.1; etc.) y de *bibere* o *bibulus* como indicadores de la acción de absorber un líquido por parte de un suelo ("*bibulam ... harenam*", Lucr. 2.376; "*sat prata*

biberunt", Verg. *Ecl*. 3.111; "*bibulum ... litus*", Ov. *Ep*. 17.139). Disentimos con esta propuesta porque, por un lado, como observa Tarrant (1992:335), ningún lector podría haber hecho tal interpretación sin la ayuda de una palabra clave, que, agregamos, sí aparece en todos los textos ofrecidos como prueba (*caespes, herba, gramen*). Por el otro, la referencia a "*calybae*" (v. 7) y "*triclia*" (v. 8) permite suponer que las actividades referidas en los vv. 29-33 no se desarrollan en el suelo sino en un lecho, objeto que formaba parte del mobiliario y la oferta de estos locales (Kleberg, 1957:114-115; Jashemski, 1964:346), como leemos en esta inscripción: HOSPITIVM. HIC LOCATVR TRICLINIVM CVM TRIBVS LECTIS ET COMM(odis) (*CIL* IV.807). Thomas (1991), por su parte, sugiere la enmienda "*bibulum*", que justifica por su paralelismo con "*defessum*" (v. 5). Para ello se apoya en un ejemplo de Horacio ("*quem bibulum liquidi media de luce Falerni*", *Ep*. 1.14.34), único caso de este adjetivo aplicado a una persona, y explica la forma "*bibulo*" como una corrupción originada en la tendencia de los copistas a crear rimas internas entre la cesura y el final de ambos versos del dístico, rasgo habitual en los elegíacos latinos. Disentimos también con esta propuesta porque, por un lado, lo que podamos suponer acerca de la tendencia de los copistas se enfrenta a un dato concreto y confirmado: las apariciones de la forma *toro* en el último pie del pentámetro van acompañadas casi en la totalidad de los casos por un adjetivo o participio que, ubicado antes de la cesura, concuerda y rima con él (Prop. 1.3.12; Tib. 1.1.44; [Tib.] 3.16.6; Ov. *Am*. 1.5.2; *Ep*. 5.88; *Ars* 1.564; *Tr*. 2.350; Petr. 132.15; Mart. 11.81.2), y, por el otro, la rima interna en /o/ del dístico 5-6 coadyuva al paralelismo ya señalado con los vv. 35-36. Creemos que la solución más simple y más respetuosa de la lengua y de la tradición manuscrita es traducir el texto por "lecho bebedor" e interpretar el adjetivo sobre la base de la propuesta de Escalígero, pero entendiendo que se trata de una enálage que connota la actividad de beber de

quien se recuesta en el lecho, acciones estas, cabe agregar, explícitamente indicadas por tres de los seis imperativos de los versos finales: "*prolue*" (v. 29), "*requiesce*" (v. 31), "*pone merum*" (v. 37). En cuanto a la supuesta osadía de la transferencia de ideas consideramos que, interpretada como enálage, no lo es más que el "*pigro ... toro*" del impotente ego ovidiano (*Am*. 3.7.4), el "*fido ... toro*" de Póstumo y su fidelísima Gala (Prop. 3.12.6), o el "*maesto ... toro*" de Orestes y Hermíone (Ov. *Ep*. 8.108). Por lo demás, como bien señala Kershaw (1992:241) al rechazar la enmienda de Thomas: "Since Horace seems to be alone in using *bibulus* of a person, the use of the word in the *Copa* is, in one respect at least, quite usual".

vv.7-8: tras la exhortación al viajero (vv. 5-6), la descripción se centra ahora en la caracterización de la taberna. Se despliega aquí uno de los rasgos propios de la técnica de la *euidentia*, pues esta descripción se estructura a partir de la reiteración del verbo en posición enfática por medio de la anáfora y el políptoton que alternan, entre los versos 7 y 21, las formas "*sunt*" y "*est*" (*cfr*. Estudio Preliminar, 2.4)

v. 7: los rasgos de erotismo y artificialidad miscelánea propios de la figura de la *copa* son recuperados en esta recreación del lugar mediante una profusa enumeración de ritmo casi desenfrenado sugerido por la copresencia del asíndeton y el carácter holodactílico del hexámetro. En ella, de manera notable, se acumulan y superponen imágenes –predominantemente visuales– de espacios y objetos, en tanto no se establecen relaciones de jerarquía, sucesión o posición entre los mismos. Dicha mixtura de elementos diversos es reforzada por medio de dos procedimientos. Por un lado, una combinación arbitraria de singular ("*rosa*", "*tibia*") y plural ("*topia*", "*calybae*", "*cyathi*", "*chordae*") que se suma al origen respectivamente latino y griego de los términos. Por otro un rebuscamien-

to léxico que selecciona una palabra inusual en la poesía como *topia* y el hápax '*calyba, -ae*'. ➤***topia*:** si bien *topia* es un término de uso habitual, los eruditos han encontrado dificultades a la hora de precisar su significado en este pasaje, puesto que este vocablo designaría tanto los jardines propiamente dichos cuanto las representaciones pictóricas que los toman como objeto (*cfr. OLD, s.v.)*. A fin de fijar el sentido del término en este contexto, los estudiosos, por un lado, han discutido, a partir de evidencia arqueológica, la factibilidad de la presencia y localización de este tipo de jardines o representaciones de los mismos en las tabernas romanas (Jaschemski, 1964; Westendorp Boerma, 1976; Goodyear, 120). Jaschemski, en particular, señala que este tipo de local en su parte trasera tenía pequeños ambientes exteriores con canteros adornados con arbustos y flores, y con paredes que reproducían pinturas de jardines y daban ilusión de profundidad a estos espacios. Myers (2011), por otro lado, subraya el carácter literario de la descripción y sigue a Goodyear en cuanto a señalar el hecho de que la caracterización de la taberna combina la descripción realista, en la que se destacan elementos que los estudiosos consideran provenientes de ambientes que corresponden a estamentos socialmente inferiores (Rosivach, 1996), con componentes incorporados por el tratamiento literario congruente con una perspectiva propia de una élite social y culturalmente privilegiada (Frank, 1929). A su vez, la crítica ha revisado el empleo más extendido del adjetivo *topiarius*, el cual, según *DAGR*, determina el significado de *topia* específicamente como lugar cuyo terreno está destinado al cultivo de plantas con propósitos decorativos frente al griego τόπιον (*cfr. LSJ, s.v.*) y al latín *hortus* (*OLD, s.v.*). En consecuencia, según esto, *topia* remite, en primer lugar, a los jardines ornamentales en los que árboles, plantas y flores son utilizados para la composición de diseños artificiales como leemos en Cicerón:

> ... topiarium laudaui. ita omnia conuestiuit hedera, qua basim uillae, qua intercolumnia ambulationis, ut denique illi palliati topiariam facere uideantur et hederam uendere. (Cic. *Q.fr.* 3.1.5)

> Elogié al jardinero. Había cubierto todo con hiedra –los zócalos de la casa, las columnas de la galería– de tal manera que finalmente parecía que [las esculturas] que vestían sus palios se dedicaban a la jardinería y vendían hiedra.

Del mismo modo, se ejemplifica en numerosos pasajes de Plinio (*cfr*. *Nat*. 4.29; 15.122 y 130; 16.70 y 76; 18.242 y 265; 21.68.6; 22.62 y 76):

> ... uastis diffunditur ramis, quorum imi in terram adeo curvantur, ut annuo spatio infigantur nouamque sibi progeniem faciant circa parentem in orbem quodam opere topiario (Plin. *Nat*. 12.12)

> [La higuera] se extiende en enormes ramas, cuyas extremidades se curvan hacia la tierra hasta tal punto que en el lapso de un año fijan y producen nueva prole alrededor de su progenitor en forma de círculo al modo de una obra de jardinería.

En segundo lugar, *topia* designa pinturas murales que tienen como objeto representaciones de jardines, propias del estilo pompeyano, como lo atestiguan Vitruvio y Plinio:

> postea ingressi sunt, ut … ambulationibus vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornarent ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes; pinguntur enim portus, promunturia, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores. (Vitr. 7.5.2)

> [Los artistas] después han avanzado de tal manera que … en las galerías, dada la extensión del espacio, decoraban con variedad de pinturas de paisajes [y así] plasmaban imitaciones a

partir de determinadas peculiaridades de los lugares; pintaban, en efecto, puertos, promontorios, costas, ríos, fuentes, canales, santuarios, bosques sagrados, montañas, rebaños, pastores.

Ludio, diui Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, uillas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret. (Plin. *Nat*. 35.16)

Ludio, pintor de la época de Augusto, quien primero instituyó las agradables pinturas de paredes, casas de campo y pórticos y obras de jardinería, bosques, colinas, estanques, ríos, costas, tal como cada uno las deseara.

Incluso, como observa Thomas (2006), Plinio (*Nat*. 16.140) define el jardín ornamental como una pintura. Este estudioso francés precisa asimismo que la noción expresada por *topia* apunta a un tipo de representación no mimética de lo real, sino de reproducción que destaca los rasgos típicos de lo representado (*cfr. supra* Vitr. 7.5.2). A la luz del estudio de Thomas seguimos a Westendorp Boerma (1976) y Franzoi (66-67), quienes asignan a *topia* en este pasaje el doble valor de jardines y pinturas, pues tal ambivalencia del término es funcional al borramiento de fronteras entre lo natural y lo artificial verificado a lo largo del poema (*cfr*. Estudio Preliminar 2.6). En definitiva, artificio del artificio, estos *topia*, no son sino el hiperónimo de todo lo que se describirá después. ➤***calybae***: hápax latino, del griego καλύβη. Para la determinación de su significado, es necesario remitirnos a la extensa evolución de la palabra griega, sintetizada por Franzoi (68-69). Este estudioso distingue para el término una primera acepción, que se refiere a refugios precarios, frecuentemente hechos de ramas y hojas, según lo atestiguado desde Heródoto (5.16) en adelante (*cfr*. Theoc. 21.6-8; *AP* 7.295.7; Th. 1.133, 2.52). Gruenewald (1975:

121-122) sostiene que este sentido es coherente con la proximidad del sustantivo *topia* (entendido este último como "jardines ornamentales") en tanto las *calybae* podrían ser construcciones precarias ubicadas en el jardín de la taberna y destinadas a proveer sombra a sus ocupantes. El segundo valor de καλύβη, de carácter erótico, aparece por primera vez en Apolonio de Rodas (1.775) para señalar el "aposento nupcial" (*LSJ*, *s.v.* "bridal bower"). También lo encontramos en Ateneo (12.14 = 517d), donde designa un espacio construido con cañas y cubierto con telas que se usa para mantener relaciones sexuales. Franzoi propone que este es el significado que debe atribuírsele al término en este pasaje, en función de las actividades amorosas aludidas más adelante (v. 33). Para las diferentes enmiendas propuestas y para cuestiones de grafía, *cfr.* Gruenewald (1975:96-97) y Franzoi (67).

v.8: ➤*triclia*: esta forma, adoptada por todos los editores, es una enmienda propuesta por Leo a partir de testimonios epigráficos donde aparecen otras formas contractas (*tricla* y *triclea*) del sustantivo *trichila* registrado por ejemplo en Columela:

> Tum modo dependens trichilis, modo more chelydri
> sole sub aestiuo gelidas per graminis umbras
> intortus cucumis praegnansque cucurbita serpit. (Col. 10.378-380)
>
> Entonces ora pendiendo de las glorietas, ora a la manera de la culebra, bajo el sol del verano a través de las heladas sombras de la hierba, el retorcido pepino y la calabaza preñada serpentean.

La mayor parte de los críticos se basan en *DAGR*, *s.v. trichila* para explicar su forma y usos, principalmente por oposición a una *pergula*, pues, mientras esta última hace referencia a una estructura que puede cubrir la extensión de un sendero, una *triclia* es una

construcción de menores dimensiones equiparable a una glorieta, como queda claro en el siguiente texto de César:

> In castris Pompei uidere licuit trichilas structas, magnum argenti pondus expositum, recentibus caespitibus tabernacula constrata; Lucii etiam Lentuli et nonnullorum tabernacula protecta edera, multaque praeterea, quae nimiam luxuriam et uictoriae fiduciam designarent, ut facile existimari posset nihil eos de euentu eius diei timuisse, qui non necessarias conquirerent uoluptates. (Caes. *Ciu*. 3.96.1)
>
> En los campamentos de Pompeyo podían verse glorietas erigidas, una exposición de gran cantidad de plata, tiendas tapizadas con césped recién cortado. La tienda de Lucio y también la de Léntulo y las de algunos otros cubiertas de hiedra. Y muchas cosas además que indicaban un desmedido exceso y desmedida confianza en la victoria de tal manera que fácilmente podía suponerse que ellos, quienes buscaban placeres no necesarios, no temían nada acerca de los sucesos de ese día.

Se trata de una estructura abierta en los lados, que se situaba en alguno de los ángulos del ámbito –con seguridad espacios al aire libre– al que estuviera destinada, de dimensiones acotadas y conformada por una suerte de techumbre. Esta estaba construida con cañas entrelazadas y revestidas con abundante follaje para proteger a sus usuarios del sol ("*umbrosis frigida harundinibus*"). Específicamente, Jashemski (1964:344-346) afirma la presencia de *trichila* en las tabernas de Pompeya. Como sugiere la cita de César, donde se critica la vida lujosa y disipada de los pompeyanos reñida con la severidad y austeridad marcial, estas construcciones connotaban la idea de placer y descanso. Con todo, las semejanzas sugeridas por las descripciones de los estudiosos acerca de los artefactos a los que aluden los términos *trichilae* y *calibae* (*cfr*. *DAGR*,

Gruenewald (1975:96-99), Jashemski (1964:345), Franzoi, 71) hacen imposible su clara individualización, lo que conduce a señalar una vez más los límites de la búsqueda de referentes en "la realidad" y, en cambio, nos lleva a afirmar nuevamente la productividad de centrar la atención en la representación textual. Más allá pues de la evidencia arqueológica, interesa notar sobre todo la distribución de las palabras en el verso en tanto, por una parte, este reúne en torno de la cesura los adjetivos "*umbrosis*" *y* "*frigida*", que señalan un ámbito opuesto al polvo estival del espacio exterior (v. 5) y constituyen rasgos propios del *locus amoenus*. Por otra parte, separa y por ende distingue un elemento fabricado ("*triclia*") de otro natural y propio de dicho *locus*, connotando la idea de espacio artificial propia de los *topia*. Además los términos *umbrosus* y *harundo* son tipologemas lexicales de la bucólica (*cfr.* ambos en Prop. 2.34.67-68 para definir este tipo de literatura en Virgilio: "*tu canis umbrosi subter pineta Galaesi / Thyrsin et attritis Daphnim harundinibus*" [tú cantas bajo los pinos del umbroso Galeso a Tirsis y a Dafnis con flautas desgastadas]).

vv.9-10: este dístico activa la referida connotación bucólica del pentámetro anterior mediante la conjunción de términos e imágenes propios de ese género literario, lo cual está motivado ya desde el comienzo por el adjetivo "*Maenalio*", remarcado por la anástrofe que lo ubica ante la cesura y por la precedencia del enfatizador deíctico *en*. La presencia de tipologemas propios de la bucólica produce un extrañamiento, pues resulta impensable ubicar una cueva del Ménalo en semejante escenario y, por ende, provoca una ruptura en la descripción que, hasta aquí, podría haberse leído en términos realistas. De hecho, parte de la crítica (Goodyear, 123), empecinada en encontrar un referente cierto para esta escena, sostiene que tanto esta figura como otras que aparecen en el poema corresponden a pinturas que seguramente decorarían las

paredes del lugar. Más allá de que, como señalamos en nota a los versos 7-8, este tipo de establecimientos solía tener un jardín con paredes pintadas con escenas de naturaleza que guardaban cierta continuidad con el espacio que limitaban, en nuestra opinión, lejos de apuntar a la referencialidad, este dístico incorpora los tipologemas bucólicos por antonomasia: el Ménalo, epónimo indiscutible de la Arcadia, el pastor, la flauta rústica y la cueva (*cfr.* Estudio Preliminar 2.2). A su vez, esta localización geográfica precisa confiere un significado especial a la acumulación de términos griegos del ya comentado verso 7 ("*topia*", "*calybae*", "*cyathi*", "*chordae*").

v.9 ➤*Maenalio ... sub antro*: el Ménalo, monte de la Arcadia consagrado a Pan, funciona en Virgilio como metáfora espacial del género bucólico, según se verifica en el famoso estribillo de la égloga 8 ("*incipe Maenalios mecum, mea tibia, uersus*") y sobre todo en la compleja topotesia metapoética de la égloga 10 (*cfr.* Conte, 1986:120-121). Esta valencia bucólica se refuerza aquí con el sustantivo *antrum*, hábitat de los pastores y sus cantos en Teócrito (3.6 y 13; 6.28; 7.137, etc.) y en Virgilio (*Ecl*. 1.75; 5.6 y 19; 9.41). **➤*garrit*:** este verbo, de cuño onomatopéyico, pertenece a la lengua coloquial, lo cual contrasta con la referencia mitológica y la compleja estructura sintáctica del verso, propias del registro elevado (Franzoi, 75). En sentido recto, designa la acción de hablar de manera sea rápida y continua (Pl. *Aul*. 830; Cic. *Att*. 12.12; Pers. 5.96; Mart. 11.24.82; Apul. *Met*. 8.9) sea inconsistente (Ter. *Eu*. 378; Cic. *de Orat*. 2.21; Hor. *S*. 2.6.77; Apul. *Met*. 9.22), y, en sentido figurado, los sonidos de algunos animales, como aves (Apul. *Fl*. 17) y ranas (Mart. 3.93.8). Su uso para un instrumento musical parecería estar atestiguado solo por este verso, aunque sí se registran casos de este empleo para su agnado, el adjetivo *garrulus*: "*garrula ... fistula*" (Tib. 2.5.30); "*garrula ... lyra*" ([Tib] 3.4.48); "*garrulaque ... tibia*" (Man. 5.330); "*garrula sistra*" (Mart. 14.54.2). El caso de

"*garrula ... fistula*", que Murgatroyd (1994:187) considera el primer testimonio de este uso, tiene especial interés no solo por el instrumento en sí, sino porque integra una descripción del Palatino al momento de la llegada de Eneas al Lacio, en la que Tibulo, a efectos de evocar el origen arcádico de Evandro, recurre a tipologemas del discurso bucólico presentes en nuestro texto:

> pendebatque uagi pastoris in arbore uotum,
> garrula silvestri fistula sacra deo,
> fistula, cui semper decrescit arundinis ordo,
> nam calamus cera iungitur usque minor. (Tib. 2.5.29-32)

> y pendía de un árbol la ofrenda de un errante pastor: una siringa que gorjeaba consagrada al dios de los bosques, siringa, en la que siempre decrece la medida de la caña, pues sucesivamente se une con cera una caña más corta.

Esta semejanza permite formular la posibilidad de que el extrañamiento producido por el empleo de "*garrit*", sea un llamado de atención respecto del intertexto tibuliano, que contribuye a resaltar el carácter de artificio de esta escena cuya referencialidad preocupa a la crítica.

v.10 ➤*in ore*: nos apartamos aquí del texto de Salvatore (1997) –"*more*"– y preferimos la lectura de su edición de 1964. La división de la crítica entre las variantes "*in ore*" y "*more*" obedece a razones de exégesis pues, aunque la primera aparece solo en una de las dos ramas de la tradición (SFL), la segunda se registra en ambas (MA) (*cfr*. Estudio preliminar 2.1). En esta interpretación, quienes rechazan la variante "*in ore*" lo hacen sobre todo a partir de argumentos fácticos que señalan la imposibilidad de que en la taberna hubiera un pastor en cuya boca sonara la flauta, cosa que lleva a Goodyear (123) a proponer risueñamente la alternativa del

disfraz de algún empleado del local. Por oposición a ello, Franzoi (73-74), basándose no en la contrastabilidad empírica sino en la propia lógica del texto, defiende dicha variante a partir de la semejanza formal de este dístico con los vv. 15-16. Ambos dísticos implican una ruptura referencial de la misma índole y muestran una diferencia entre ellos y el resto del poema. En efecto, uno y otro presentan las siguientes similitudes: *a*) los dos únicos referentes mitológicos del texto ("*Maenalio*", v. 9; "*Achelois*", v. 15); y *b*) un esquema sintáctico complejo conformado por una relativa proléptica en el hexámetro ("*Maenalio quae garrit dulce sub antro*", v. 9; "*quae uirgineo libata Achelois ab amne*", v. 15), cuyo referente aparece en el pentámetro ("*fistula*", v. 10; "*lilia*", v. 16), cosa que contrasta con la factura predominantemente paratáctica de toda la descripción. Coincidimos con su criterio y también con la apelación a la semejanza entre ambos dísticos, pero creemos que a esta cabe sumarle lo que consideramos el argumento más fuerte para optar por "*in ore*": ambos dísticos presentan construcciones preposicionales con anástrofe del elemento complementario, ubicado antes de la cesura pentemímera, tanto en el hexámetro ("*Maenalio ... sub antro*" v. 9, "*uirgineo ... ab amne*", v. 15) como en el pentámetro, con el agregado de que en este último se trata de la misma preposición: "*pastoris ... in ore*" (v. 10), "*uimineis ... in calathis*" (v. 16).

vv.11-12: este dístico llama la atención porque, a menos a primera vista, no mantiene la unidad de sentido propia de este tipo estrófico, respetada en el resto del poema, ya que no parece haber relación alguna entre el vino referido en el hexámetro y el sonoro arroyo del pentámetro. Podría pensarse, sin embargo, que, dada la hibridez característica de este poema, el autor reúne aquí los únicos dos elementos líquidos que integran este espacio.

v.11 ➤*uappa*: vinculado con los términos *uapor* y *uapidus* (*cfr*.

Ernout-Meillet, *s.v. uappa*), este sustantivo, propio de la lengua coloquial, indica un tipo de vino de mala calidad, que ha perdido su sabor y su aroma al evaporarse durante una segunda fermentación (Plin. *Nat.* 14.125). Asemejado por esto mismo al vinagre (Plin. *Nat.* 14.64), era un producto de bajo costo (Hor. *S.* 2.3.142-143; Mart. 12.48.13-14), que solía servirse en este tipo de tabernas, como leemos en Hor. *S.* 1.5.16: "*multa prolutus uappa nauta atque uiator*" [regado de abundante vino ordinario el marino y también el viajante]. El carácter peyorativo se verifica, además, por el uso translaticio pues, como indica Plinio (*Nat.* 14.125): "*uappae accipit nomen, probrosum etiam hominum, cum degenerauit animus*" [recibe el nombre de *uappa,* término infame incluso para los hombres, cuando su espíritu se degenera"]. ➤***cado ... picato*:** el *cadus* (del griego κάδος) era un tipo de recipiente de dos asas, fabricado por lo general en arcilla y empleado para almacenar sobre todo vino, pero también aceite (Col. 12.53.3), grano (Plin. *Nat.* 22.121) y legumbres (18.307). Aunque su capacidad equivalía a media ánfora, ambos términos suelen funcionar como sinónimos en la poesía, sobre todo en el hexámetro porque, en ablativo, *amphora* es una forma crética incompatible con la métrica dactílica (*cfr.* White, 1975: 128-129). A efectos de asegurar la conservación del vino, el *cadus*, como el *amphora*, el *dolium* y otros envases de este tipo solían sellarse con pez (Cato *Agr*. 113; Var. *R*. 1.54; Col. 12.28.3). El sentido general del verso ha preocupado a la crítica porque considera absurdo que el vino malo se mencione como uno de los atractivos del lugar. Para Ilgen (1820:35) y para Franzoi (75), que concuerda con él, se trata de una broma de la tabernera ya que la supuesta mala calidad del vino está desmentida por la aclaración "*cado nuper defusa picato*", pues este tipo de sellado se empleaba solo para los mejores, como leemos en Horacio (*Carm*. 3.8.10-12): "*corticem adstrictum pice dimouebit / amphorae fumum bibere institutae / consule Tullo*" [removerá el tapón sellado con pez de un ánfora destinada

a absorber humo bajo el consulado de Tulo]. También en una broma piensa Iodice (2002:193) pero de sentido inverso: en una taberna tan modesta, un vino barato se conserva como si fuera uno óptimo. Tarrant (1992:340-341), en cambio, considera que no hay tal ironía sino que se trata de un error cometido por este poeta no nativo, probablemente griego, que, al desconocer el valor peyorativo que este término tiene en la lengua latina, lo emplea mal pues, en verdad, lo que pretende es "to describe a young *vino della casa*, a pleasant quaffing wine such as can still be enjoyed in some Roman *trattorie*".

v.12: este verso en general exhibe una factura cuidadosa tanto por la organización en quiasmo de las dos construcciones sustantivas como por la notable aliteración de la vibrante líquida, que connota el tipo de sonido denotado por el sustantivo onomatopéyico *murmur*. En cuanto al sentido, aporta un componente infaltable del tópico del espacio idealizado del *locus amoenus*, que, anticipado por la alusión a las umbrosas cañas y a la flauta pastoril (vv. 9-10), se completará en los versos siguientes. **➤*et strepitans*:** aunque esta es la *lectio* transmitida por los mejores manuscritos y adoptada por gran parte de los editores (Ellis, Fairclough, Salvatore, Franzoi), algunos estudiosos (Ilgen [1820], Baehrens, Kenney, Iodice) prefieren la *lectio* "*est crepitans*" de los *recentiores* por considerar que el significado habitual de *strepitare* es incompatible con el sonido, descripto como "*rauco murmure*", de un arroyo de jardín. Cierto es que *strepere* y sus agnados *strepitare* y *strepitus* suelen aplicarse a sonidos estridentes y por lo general desagradables como el de las armas, carros e instrumentos de guerra (Caes. *Gal*. 4.33; Verg. *A*. 10.568; Hor. *Carm*. 2.1.18), los truenos (Sal. *Hist*. 2.fr.10), las ruidosas puertas (Hor. *S*. 2.6.112) y la bulliciosa Roma (Hor. *Carm*. 3.29.12). Pero esto no es motivo para rechazar la *lectio* "*strepitans*" pues también se emplea con el valor de 'resonar' / 're-

sonancia' para otros sonidos más tenues y gratos como el de la *piscina* de una lujosa casa de campo ("*strepitu uisuque iucunda*", Plin. *Ep*. 5.6.24), el de los ríos que junto con las aves envuelven un paraje apto para la conversación ("*propter concentum auium strepitumque fluminum*", Cic. *Leg*. 1.21), el de un torrente de agua que circula mansa y lentamente ("*torrentem ... / lenius et modico strepitu decurrere*", Ov. *Met*. 3.568-569), el de la lira tañida por la Musa ("*O testudinis aureae / dulcem quae strepitum, Pieri, temperas*", Hor. *Carm*. 4.3.17-18) o el de una cítara que invita a dormir ("*ad strepitum citharae cessatum ducere somnum*", Hor. *Ep*. 1.2.31). Por lo demás, aun cuando se objetara la aplicación a un arroyo, no se justifica la elección de la otra variante no solo porque *crepere*, *crepitare* y *crepitus* denotan sonidos de otra índole pero igualmente estridentes y desagradables, sino porque algunos textos ni siquiera parecen establecer diferencia alguna entre ellos, sea porque los reúnen en series sinonímicas ("*strepitus, clamor, crepitus*", *Rhet. Her.* 2.8) sea porque los aplican de manera indistinta para designar lo mismo ("*pedum crepitus*", Cic. *Top*. 52; "*strepitus ... pedum*", Tib. 1.6.62). Finalmente, la presunta incompatibilidad entre *strepitans* y *murmur* está desmentida por textos donde estos términos o sus agnados se predican unos de otros: "*strepitus et grata contionis admurmuratio*" (Cic. *Ver*. 1.15); "*strepit omnis murmure campus*" (Verg. *A*. 6.709); "*strepituque mouentum / murmurat alta domus*" (Sil. 11. 279-280).

vv.13-16: estos dísticos incorporan otro elemento propio del *locus amoenus*, las flores. Sin embargo, al igual que las cañas del v. 8 que, en lugar de crecer libremente en el entorno, constituyen la materia prima de las *tricliae* fabricadas por el hombre, las flores aquí mentadas no brotan naturalmente en una pradera, ni siquiera en un jardín, sino que o bien están sintáctica y materialmente subsumidas en coronas y guirnaldas o bien han llegado ya corta-

das en un lugar remoto, literario e imposible. Se trata pues no de flores sino de objetos florales que, a la vez que confirman el carácter artificioso de este *locus amoenus*, incorporan elementos del discurso simposíaco y bucólico, en una conjunción característica de los idilios teocríteos (Pretagostini, 2006).

v.13: este verso ha preocupado desde temprano a buena parte de los filólogos por entender que la indicación de que las *corollae* están realizadas con un solo tipo de flor no guarda coherencia con lo referido en el pentámetro acerca de los dos tipos empleados en los *serta*. Para subsanarla, proponen una serie de lecturas alternativas que, recogidas por Franzoi (78-79), coinciden en interpretar que el referente del adjetivo *croceus* no es aquí el color, sino la planta en sí del azafrán, cuya flor integraría las coronas junto con las *uiolae*. Estas alteraciones de la *lectio* conservada por la mejor tradición manuscrita resultan innecesarias no solo porque se basan en un prejuicio sin fundamento, sino porque responden a un modo de interpretar los textos, usual en cierta práctica filológica, basado en la contrastabilidad empírica de aquello que se constituye como referente. Al respecto, cabe efectuar dos observaciones. En primer lugar, está bien atestiguada la factura de coronas de un solo tipo de flor (*DAGR*, *s.v. corona*) y también lo está que los romanos conocían *uiolae* amarillas ("*[uiolarum] plura genera, purpureae, luteae, albae*", Plin. *Nat.* 21.27); *cfr.* André (1985, *s.v*). En segundo lugar, la coherencia semántica de este dístico no pasa por dicha "realidad" del referente sino por el efecto de sentido resultante de una construcción discursiva donde la juntura "*croceo uiolae*" está resaltada por su ubicación en el esquema métrico y por una anástrofe de la preposición casi lindante con el hipérbaton. De esta manera, connota la misma coexistencia de dos clases de flores denotada en el hexámetro por una segunda juntura ("*purpurea lutea*") que claramente dialoga con la primera a partir de la

sinonimia *croceus=luteus*. Más aún, tal es el equilibrio entre los dos versos del dístico que, a través de este juego entre connotación y denotación, el hexámetro menciona dos clases de flores para mentar un objeto constituido solo por una y el pentámetro solo una para referir otro objeto constituido por dos. ➤***corollae*:** diminutivo lexicalizado de *corona*, designa las coronas hechas de flores. Plinio (*Nat.* 21.5) atribuye el origen del término a la *gracilitas* que el componente floral confería a un objeto que los romanos tradicionales confeccionaban solo con ramas: "*Romae subrepsit appellatio corollis inter initia propter gracilitatem nominatis*" [se introdujo en Roma la denominación de *corolla* para las coronas, nombradas desde el principio así a causa de la delicadeza]. Asimismo refiere ejemplos de la censura provocada por su uso público, una costumbre que define como una *licentia* propia de los jóvenes atenienses (*ib*. 8-9). Acaso debido a ello, el término aparece casi exclusivamente en textos referidos a la circunstancia convivial (Pl. *Bac*. 69, *Ps*. 1265 y 1299; Prop. 1.3.21, 1.16.7, 2.34b.59 y 2.15.51; Petr. 70), lo cual lo constituye aquí en un connotador de los placeres del vino, el sexo, la comida y el juego propios de esa práctica.

v.14: aunque la identificación de estas flores no es clara, no hay motivo para considerar, como hace Goodyear (124), que las flores amarillas aquí mencionadas son las "*uiolae*" del verso anterior, pues también podría tratarse de una combinación de rosas amarillas y rojas, como señala Franzoi (79-80). Por otra parte, Cugusi (1996:273) señala que es habitual la presencia simultánea de rosas, violetas y lirios tanto en los *carmina epigraphica* latinos y griegos cuanto en los textos literarios, como por ejemplo en los versos que nos ocupan o en Ov. *Met*. 5.391-392, *Ars* 2.115, etc.

vv.15-16: en este dístico se completa el repertorio de las flores que adornan la taberna con la mención de los *lilia*, que la crítica suele

vincular con dos de los *loci similes* referidos. Uno corresponde a Virgilio: "*lilia plenis / ecce ferunt Nymphae calathis*" (*Ecl.* 2.45-46), y otro a Propercio: "*nunc mixta referre / lilia uimineos lucida per calathos*" (3.13.29-30), según la enmienda "*uimineos*" por "*uirgineos*" propuesta por Fruter y aceptada por el grueso de los editores, entre ellos Fedeli, quien se apoya, precisamente, en este verso de la *Copa* y en otro de Ovidio (*Fast.* 4.435) referido a las compañeras de Prosérpina (*cfr. infra*): "*Haec implet lento calathos e uimine nexos*". ➤***uirgineo … ab amne***: el adjetivo *uirgineus* cumple aquí una doble función. Una, determinada por la concordancia y que caracteriza a la corriente por la presencia de ninfas (*cfr. OLD*, *s.v.* 1b). Otra que, hipálage mediante, alude a la *uirginitas* de la propia *Achelois* (Iodice, 2002:193). Esta mención también incluye la posibilidad de perder dicha condición sugerida no solo por la evocación de Prosérpina (*cfr*. *infra*), sino también por el participio *libata* ubicado entre uno y otro término. ➤***libata***: aunque el pentámetro deja en claro que se refiere a *lilia*, la ambigüedad de la desinencia, la polisemia del verbo y la posición en el hexámetro permiten pensar en la posibilidad de una anfibología que vincule los términos "*uirgineo*" y "*Achelois*" que rodean el participio. La disposición sintáctica del dístico ubica en el hexámetro una proposición relativa proléptica cuyo antecedente aparece en el pentámetro ("*quae ... / lilia*") y una construcción preposicional ("*uirgineo ... ab amne*") con anástrofe del elemento complementario. El resultado de esta organización es una *callida iunctura* ("*uirgineo libata Achelois*") que produce una enálage múltiple ya que, además de la señalada respecto de "*uirgineo*", aplicable tanto al río como a la "*Achelois*", hay otra que une a "*libata*" con los "*lilia*" y con la *uirginitas* aludida de la ninfa. Esta segunda enálage se apoya en la polisemia del verbo *libare*, cuyo primer significado, 'gotear', da origen a dos campos semánticos, /ofrecer/ y /tomar/. De este último derivan dos sememas, 'escoger' y 'quitar' (Benveniste, 1983:367-369), que

resultan activados en estos versos. Es decir, el participio *libata*, predicado en sentido recto de los *lilia* a través del semema 'escoger', se predica también de la *uirginitas* de la ninfa (aludida por el adjetivo "*uirgineo*") mediante, en este caso, el semema 'quitar', en un uso del verbo presente en Ovidio: "*cui mea uirginitas ... libata*" (*Ep*. 2.115); "*mihi uirginitas esset libata*" (*Ep*. 16.161). En esta lectura, la corriente de agua no es el agente de las acciones sino el lugar junto al cual acontecen. La virginidad amenazada o perdida a la orilla de una corriente de agua está suficientemente atestiguada por casos como los de Hermafrodito (Ov. *Met*. 4.297-301), Aretusa (Ov. *Met*. 5.587-591), Rea Silvia (Ov. *Fast*. 3.11-13), Hilas (Prop. 1.20.33-42) y Europa (Mosch. 2.33-36), además de, justamente, las Aqueloides (Ov. *Met*. 5.392-394 y 552-553). *Cfr*. Schniebs; Nenadic (2012). ➤***Achelois***: este gentilicio suele interpretarse como una simple metonimia por ninfa o náyade, sobre la base, o bien de Col. 10.263 ("*Pegasidum comites Acheloidas*") o bien de una analogía con el uso metonímico de Aqueloo por río, observado en Verg. *G*. 1.9; Ov. *Fast*. 5.343. Sin negar este valor genérico, creemos que el término es además una alusión específica a las Aqueloides, testigos del rapto de Prosérpina mientras recogían con ella flores junto al lago Pergo. Algo de esto sugiere Tarrant (1992:341), pero su propuesta, que no desarrolla, se basa solo en Ov. *Met*. 5.552-553 ("*cum legeret vernos Proserpina flores / in comitum numero ... eratis?*" [Cuando Prosérpina juntaba flores primaverales ¿estabais entre el grupo de compañeras?]) sin tomar en cuenta que estos versos ovidianos retoman una escena inicial de notable semejanza con esta de la *Copa*: "*et aut violas aut candida lilia carpit, / dumque ... calathos sinumque / implet*" (*ib*. 392-394) [y recoge violetas o cándidos lirios, y mientras llena los canastos y su regazo]. Esta alusión se intensifica, además, con la ya mencionada referencia al material de los canastos en *Fasti* 4.435 (*cfr*. *supra*), verso que integra la otra versión ovidiana del rapto de la joven.

vv.17-22: cuarto tramo de la *euidentia*, consagrado a los alimentos disponibles en la taberna.

v.17 ➤*caseoli*: diminutivo de *caseus*, solo atestiguado en este texto y resaltado por la aliteración en /s/ y /k/ de todo el verso. Se trata del queso, componente básico de la dieta de los romanos, incluso de los más humildes (*cfr. Mor*. 58-59), cuya fabricación incluía un proceso de secado que solía realizarse en este tipo de canastillos de junco (*cfr*. Col. 7.8; André, 1961:155-157). Debido a esto, disentimos de Gómez Pallarés (2002:227-228) para quien estos *caseoli* son los *liba*, panecillos de harina y queso que se ofrecían a Baco, pues no explica por qué deberían secarse en tales canastillos. Por lo demás, bien pueden pensarse como otro elemento tendiente a sostener la pátina bucólica. En efecto, al igual que aquí son ofrecidos junto a las frutas por Títiro a Melibeo como último goce del espacio perdido ("*sunt nobis mitia poma, / casteneae molles at pressi copia lactis*" (Verg. *Ecl*. 1.80-81) [tenemos manzanas dulces, castañas sabrosas y cantidad de leche cuajada] y son enunciados por Polifemo como segunda prueba de lo mucho que podrá brindarle a Galatea: "τυρὸς δ' οὐ λείπει μ' οὔτ' ἐν θέρει οὔτ' ἐν ὀπώρᾳ, / οὐ χειμῶνος ἄκρω· ταρσοὶ δ' ὑπεραχθέες αἰεί." (Theoc. 11.36-37) [Y el queso no me falta ni en verano ni en otoño ni al final del invierno y los canastillos siempre están bien cargados]. Más aún, la práctica misma del secado parece haber estado asociada, en la poesía, con la vida pastoril, como lo prueba Tibulo 2.3.15-16, quien atribuye su invención a Apolo mientras servía a Admeto ("*tunc fiscella leui detexta est uimine iunci, / raraque per nexus est uia facta sero*" [Entonces se tejió una canastilla con mimbre de ligero junco y por los intersticios quedó un pequeño espacio para el suero]). Otro tanto hace Ovidio quien lo incluye como parte del himno pronunciado en los Parilia, definidos como "*pastoria sacra*" (*Fast*. 4.723): "*ubera plena premam, referat mihi caseus aera / dentque*

uiam liquido uimina rara sero" (Ov. *Fast*. 4.769-770) [Que pueda ordeñar las ubres llenas, que el queso me reporte dinero y que los mimbres entrelazados den paso al líquido suero.]

vv.18-22: para la crítica estos versos incorporan motivos que aparecen también en Virgilio y Propercio (Goodyear, 124; Franzoi, 82; Iodice, 2002:194):

> Ipse ego cana legam tenera lanugine mala
> castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat;
> addam cerea pruna; (Verg. *Ecl*. 2.51-53)
>
> Yo mismo recogeré los blancos frutos de tierna pelusa castañas, que mi Amarilis amaba; agregaré ciruelas del color de la cera.
>
> Prima mihi variat liventibus uva racemis
> et coma lactenti spicea fruge tumet;
> hic dulcis cerasos, hic autumnalia pruna
> cernis et aestivo mora rubere die. (Prop. 4.2.13-16)
>
> Para mí la primera uva cambia al oscurecerse los racimos y la punta de la espiga se hincha con el lechoso grano; aquí ves los dulces cerezos, aquí las ciruelas otoñales y las moras que enrojecen en época estival.

Por su parte, otros estudiosos han utilizado este pasaje como argumento para discutir la datación y autoría del poema (Westendorp, 1958:334-337; Drew, 1923 y 1925:40). Además de los pasajes referidos, nosotros creemos que no puede soslayarse la evidente similitud con Ov. *Met*. 13.816-819 ("*ipsa [sc. leges] autumnalia corna / prunaque non solum nigro liuentia suco, / uerum etiam generosa nouasque imitantia ceras*" [tú misma escogerás cerezas de otoño y ciruelas, no solo las que se oscurecen por su negro jugo sino también las de buena calidad y que imitan a la cera reciente]), ya se-

ñalada por Radford (1931:213), si bien parte de la crítica la ha dejado de lado en virtud de criterios de datación controversiales.

v.18: a primera vista este verso sorprende por la incoherencia fáctica derivada de ofrecer frutas de otoño en temporada estival ("*aestiuo ... puluere*", v. 5), cosa que lleva a Büchner (1955:1157) a proponer que se trata de una interpolación. Fuera de esta postura extrema, ya rechazada por Westendorp Boerma (1958:334-335), la crítica suele restarle importancia a la tal anomalía porque, según señala Jashemski (1964:346 y n.27), esta mezcla de flores o frutos de diversas estaciones era habitual en las pinturas, y porque las precisiones botánicas no son requisito de la poesía. Para la constatación de esto último se aducen poemas de cuño bucólico: Milton, *Lycidas* 142-151 (Wilkinson, 1965:38) y Leopardi, *Il sabato del villagio* 3-4 (Iodice, 2002:191), pero un texto, vinculado con la *Copa* y mucho más próximo en el tiempo, suministra una prueba *a contrario*: el pasaje del idilio 11 (58-59) de Teócrito donde el Cíclope, luego de ofrecer a Galatea lirios y adormideras, le aclara, en una muestra a la vez del humor teocríteo y de la típica erudición helenística, que no podrá dárselos juntos porque florecen en distintas estaciones. ➤***cerea pruna***: aunque, como hemos dicho, esta expresión suele interpretarse como un eco virgiliano, cabe señalar que el empleo de adjetivos derivados del sustantivo latino *cera* o del griego κηρός parece haber sido la forma usual de designar esta variedad de ciruelas de color amarillo claro, según leemos en Columela: "*cereolis, prunisque*" (10.404) y en Plinio: "*pruna ... cerina*" (*Nat.* 15.41).

v.20: para explicar la asociación de esta tríada divina con la descripción de la naturaleza y sus productos (adornos florales, frutas y otros alimentos) que constituyen la caracterización de la taberna, Gómez Pallarés (2002:222 y ss.) recurre a evidencia iconográfi-

ca. Esta indagación lo lleva a ubicar tanto dichas divinidades cuanto los mencionados elementos ornamentales y nutricios en el ciclo temático-iconográfico de Dioniso/Baco, Bromio, y en esta coincidencia encuentra la razón de la reunión de tales motivos decorativos en nuestro poema. Disentimos con esta interpretación ya que, a nuestro entender, la relación que este crítico establece entre este texto y los testimonios iconográficos resulta innecesaria. Sostenemos, en cambio, que el factor que ensambla esta tríada divina y la enlaza con los elementos de su contexto es el hecho de que cada uno de estos dioses alude a los tres constituyentes propios de la circunstancia convivial. En tal sentido, el *locus* es Terencio, *Eu*. 732: "*uerbum hercle hoc uerum erit sine Cerere et Libero friget Venus*" [Será verdad, por Hércules, este proverbio: sin Ceres ni Líbero está fría Venus]. La misma enunciación connota, por cierto, un carácter proverbial, asentado en un saber popular ampliamente difundido en el mundo grecolatino, a juzgar por la cantidad de variantes y ocurrencias citadas por Erasmo en sus *Adagiorum Chiliades* (2.1297). Además, la formulación en particular, caracterizada por las metonimias, parece haber estado asociada puntualmente al comediógrafo no solo por autores cercanos como Cicerón (*ND* 2.60), sino también por otros alejados en el tiempo como Minucio Félix (21), Jerónimo (*Ep*. 54.9), Isidoro (*Orig*. 1.37.9) y el mismo Erasmo. Por tanto, podría pensarse aquí en una remisión a Terencio que no solo aprovecha, como sugiere Franzoi (83), sino que extrema la confluencia de dos registros de sello opuesto: el popular propio del proverbio y el elevado representado por la metonimia. Uno y otro se verificarían en el atributo *munda* predicado de Ceres (*cfr*. *infra*) y el término *Bromius* empleado para designar a Baco. Por lo demás, en el *Banquete ático*, poema paródico de Matrón de Pitane, de reconocida influencia en Lucilio, se mencionan expresamente Bromio, Démeter, las frutas y las prostitutas como el corolario del encuentro (110-122). **➤*munda Ceres*:** el atributo in-

dica la pureza de la harina empleada para fabricar el pan, como leemos en *Moretum* 42: "*emundata Ceres*". La aplicación del adjetivo *mundus* y de sus verbos agnados *mundare* y *emundare* a los alimentos se registra solo en textos de mediados del siglo I en adelante (*cfr.* Col. 1.6.23: "*[frumenta] euentilata mundiora sunt*"; 12.23.2: "*uinum emundare*"; 12.52.10: "*[oliuam] diligenter emundatam*"), por lo que algunos críticos (Tarrant, 1992:341) toman este dato como base para la datación del poema. ➤***Bromius*:** el "bramante", uno de los nombres cultuales de Baco, que, derivado del verbo βϱέμω, alude a los sonidos producidos por los fieles durante el rito al identificarse con el dios en su hipóstasis en forma de toro (Eur. *Ba*. 66, 84, 88, etc.), aunque algunos autores antiguos lo explican por el trueno que resonó cuando Zeus fecundó a Semele (D.S. 4.5). De uso extendido en griego, su empleo como metonimia del vino se registra ya en Eurípides (*Cyc*. 123) y en varios textos de la *Antología Palatina* (4.309; 9.368). En ámbito latino y hasta principios del siglo I, solo se conservan tres testimonios del término usado para designar al dios, cuyo elemento común es la aparición conjunta de otros nombres y la clara referencia al aspecto ritual: "*Euhoe Bacche, Bromie, quo me in siluam uenatum uocas*?" (Pl. *Men*. 835); "*His erat in ore Bromius, his Bacchus pater / illis Lyaeus uitis inuentor sacrae*" (Enn. *scen*. 128-129W); "*turaque dant Bacchumque uocant Bromiumque Lyaeumque*" (Ov. *Met*. 4.11). A partir del período neroniano parece imponerse su uso como simple sustituto de Baco: "*mons Phoebo Bromioque sacer*" (Luc. 5.71); "*quem Bromio praetulerit soror*" (Sen. *Phaed*. 760); "*immitem Bromium*" (Stat. *Silu*. 2.3.38); "*tam longae Bromio quam tibi, Phoebe, comae*" (Mart. 4.45.8). Con todo, a excepción de una inscripción funeraria ("*sic tibi dona Ceres larga et Bromius*", *CLE* 1181.7=*CIL* 11.911), por lo demás de datación incierta, nuestro poema parece ser el único registro del empleo metonímico.

v.21 ➤*mora cruenta*: también aquí se postula una referencia virgiliana: "*sanguineis ... moris*" (Verg. *Ecl*. 6.22), que en este caso consideramos injustificada por la variación del adjetivo y porque la referencia a la sangre parece haber sido el modo usual de designar el color del jugo de las moras maduras: "*Magna differentia et in colore suci: sanguineus ... moris*" (Plin. *Nat*. 15.109); "*cumulataque moris / candida sanguineo manat fiscella cruore*" (Col. 10.401-402).

v.22 ➤*caeruleus cucumis*: la ocurrencia del adjetivo *caeruleus* como modificador de *cucumis* solo se registra en este caso y en Propercio, 4.2.33-34: "*caeruleus cucumis tumidoque cucurbita uentre / me notat et iunco brassica uincta leui*" [El pepino verde oscuro y el zapallo de hinchado vientre, y la col atada con ligero junco llevan mi marca].

vv.23-24: alusión a Príapo, divinidad menor de la fertilidad, propia del ámbito rural y custodio de los campos, huertos y jardines, a los que protegía de los ataques de aves y ladrones. Usualmente se lo representaba en madera, pintado de rojo, provisto de una hoz y con un pene descomunal y erecto (Hor. *S*. 1.8.1-7). También se los fabricaba en otros materiales y de hecho Jashemski (1964:347) menciona un pequeño Príapo de piedra encontrado en el jardín de una taberna de Pompeya. Los antiguos consideraban su culto como originario de Lámpsaco y este nunca tuvo estatuto oficial (*cfr.* Verg. *G*. 4.111: "*Hellespontiaci ... Priapi*"; Roscher, 1902-09: 2973-2974). Su presencia se registra en Roma solo en la práctica privada y en la literatura, donde parece haber ingresado de la mano de la poesía helenística, como se ve en los poemas identificados como *Priapea* (*cfr. AP* 6.21, 22, 102, 232, etc.), probables fuentes de sus homónimos latinos. Las alusiones a esta divinidad en la literatura latina constituyen una suerte de lugar común conformado, sea cual sea el género, por los mismos componentes que

aparecen en la *Copa*. Véase, por ejemplo: "*Priape ... / custos es pauperis horti*" (Verg. *Ecl*. 7.33-34) [Príapo, eres custodio de un jardín pobre]; "*Pomosisque ruber custos ponatur in hortis, / terreat ut saeua falce Priapus aues*" (Tib. 1.1.17-18) [que Príapo, rojo guardián, se alce en los huertos cargados de frutos para espantar a las aves con su cruel hoz]; "*ruber, hortorum decus et tutela Priapus*" (Ov. *Fast*. 1.415); "*sed truncum forte dolatum / arboris antiquae numen uenerare Priapi / terribilis membri, medio qui semper in horto / inguinibus puero, praedoni falce minetur.*" (Col. 10.31-34) [pero al fuerte tronco de un árbol antiguo debes venerar como al numen de Príapo quien siempre en medio del huerto amenaza al niño con su terrible miembro y al ladrón con su hoz]. Estas constantes se verifican también en algunos de los poemas que integran el *Corpus Priapeorum*, si bien en ellos el acento está puesto en el carácter itifálico y lúbrico del dios, con la consecuente referencia a todo tipo de prácticas sexuales: "*sed ruber hortorum custos, membrosior aequo, / qui tectum nullis uestibus inguen habet*" (1.5-6) [sino el rojizo guardián de los jardines, de descomunal miembro, que no tiene su entrepierna tapada por ningún vestido]; "*Quod sum ligneus, ut uides, Priapus / et falx lignea ligneusque penis*" (6.1-2) [Aunque, como ves, soy un Príapo de madera y de madera es mi hoz y de madera, mi pene]; "*at me terribilem mentula tenta facit*" (20.6) [pero a mí, una pija erecta me hace aterrador]. Con todo, el final del verso 23 de la *Copa* parecería constituir una remisión específica a la versión virgiliana de *Geórgicas* 4.110: "*et custos furum atque auium cum falce saligna*" [el custodio de los ladrones y las aves con su hoz de sauce], lo cual resulta sugerente pues pertenece al *excursus* del anciano de Tarento, con el que nuestro texto dialoga también en otros puntos. Disentimos, en cambio, con Tarrant (1992:342), para quien también el citado pasaje de *Ecl*. 7 ("*custos es pauperis horti*") es un hipotexto, pues la pobreza del espacio custodiado y el término *tugurium* en sí aparecen en otros testimonios, como vemos en Tibulo, don-

de la mención del dios está seguida de una expresa mención del *pauper ager* (1.1.19) y en uno de los *Priapea* de la *Appendix Vergiliana* (3.5-6): "*huius nam domini colunt me deumque salutant / pauperis tuguri pater filiusque adulescens*" [pues los dueños de este pobre tugurio, el padre y el joven hijo me saludan y honran como a un dios].

v.24 ➤*sed non est uasto est inguine terribilis*: este verso ha despertado la preocupación de la crítica por cuanto en una primera lectura parecería sugerir un Príapo no itifálico que estaría armado con la hoz, pero no asustaría con su enorme falo. Esto ha llevado a proponer una serie de correcciones, hoy desechadas por innecesarias. Como afirma Bücheler (1890:323), el texto no indica que la estatua está desprovista de su falo sino que este, a diferencia de la hoz, no debe ser motivo de temor por parte de los viajeros. En esta línea, Tarrant (1992:342-343) interpreta que el verso introduce un nuevo uso del giro *sed non et* testimoniado en Verg. *A*. 6.86, 7.736, 10.343 y 584, y en Ov. *Met*. 15.73; *Fast*. 4.307, entre otros. La innovación, atribuible para el estudioso a la ineptitud del poeta, consiste en el funcionamiento del "*et*" que, modificando a "*uasto inguine*", tiene el sentido de '*despite*' / '*even*'. La idea, retomada en nuestra traducción, es que la presencia de Príapo puede alarmar, pero no asustar, a pesar de su ingle. A nuestro modo de ver, esta distinción entre los dos atributos puede entenderse como una alusión a que el viajero podrá gozar de la actividad erótica asociada con el ámbito tabernario y ofrecida aquí como parte de las atracciones del lugar, sin temer la competencia de Príapo que, proclive a perseguir al sexo femenino al igual que otras divinidades afines a él, como Pan, Silvano, Sileno, Faunos y Sátiros (*cfr.* Ov. *Met*. 14.637-641), despertaba un interés irresistible en las mujeres, según los *Priapea* (8; 25.3; 26.3-4; 32; 43; 66).

vv.25-26: se inicia aquí una sección propiamente exhortativa determinada por la presencia de formas verbales de la segunda per-

sona singular y por una deixis que, caracterizada por la coetaneidad de tiempo y espacio entre el discurso y la acción propuesta ("*huc*", v. 25; "*nunc*" vv. 27 y 28; "*hic*", v. 31), contrasta con el tiempo y espacio de la muerte que cierra el poema (vv. 35-36).

v.25 ➤*huc calybita veni*: esta oración ha sido objeto de una larga controversia centrada en dos cuestiones vinculadas entre sí: la elección de la *lectio* de la forma pronominal, pues la tradición manuscrita registra dos variantes: "*huc*" (MW) y "*huic*" (SBEATIO) y la función y sentido del término "*calybita*". Los que optan por la variante "*huic*", como Kenney (1966) en su edición oxoniense y Goodyear siguen el criterio de Leo (1891:116) quien considera al pronombre como un dativo ético referido a Príapo e interpreta la frase como una invitación a que el viajero ingrese al local como compañero del "*tuguri custos*". Preferimos la variante "*huc*", elegida por la mayor parte de los editores, por diversos motivos. En primer lugar, dicho pronombre se corresponde con el "*hic*" del verso 31. En segundo lugar, porque "*huc ueni*" constituye una fórmula tópica de los discursos de invitación dirigidos a humanos y a divinidades (Pl. *Mil*. 1184; Catul. 61.9; Tib. 2.2.21; Verg. *Ecl*. 2.45; 7.9; 9.39 y 43; Man. 3.36; Nem. *Ecl.* 4.38; etc.). Y por último, como bien señala Franzoi (86), la referencia del verso siguiente al intento de violación de Vesta por parte de Príapo (*cfr*. *infra*) torna inverosímil que el *uiator* y su asno sean bien recibidos por el dios. **➤*calybita***: es un hápax, tomado del griego καλυβίτης, otro hápax solo testimoniado en Estrabón (7.5.12) donde significa 'habitante de una choza'. Aquí el poeta parece hacer un uso extensivo del término para designar a la persona que suele alojarse en este tipo de establecimientos. **➤*lassus*:** más allá del planteo, que consideramos inconducente, acerca de la presunta diferencia de registro entre *lassus* y su isométrico *fessus* (*cfr.* Franzoi, 86-87), ambos adjetivos tienen en común la noción de falta de vigor corpo-

ral. Esta idea del agotamiento del asno está sugerida por el ritmo espondaico del segundo hemistiquio del verso, que contrasta con el dactílico del primero, referido al *calybita*. La combinación del adjetivo *lassus*, la figura del *uiator* y el esquema espondaico aparece también en Ov. *Am*. 1.13.13: "*te surgit quamuis lassus ueniente uiator*" [al llegar tú [Aurora] aunque aletargado, se levanta el viandante].

v.26 ➤*Vestae delicium est asinus*: Ovidio en *Fast*. 6.319-348 explica la relación entre la diosa y el animal: durante un banquete ofrecido por Cibeles, el rebuzno del asno de Sileno despertó a Vesta, quien de este modo pudo evitar ser violada por el dios Príapo.

vv. 27-28: este dístico continúa la serie deíctica iniciada en los versos anteriores. La referencia personal y espacial de los vv. 25-26 se completa aquí con una deixis temporal construida por medio de dos procedimientos superpuestos: la anáfora "*nunc... nunc*" y la mención estilizada de dos animales asociados en la tradición literaria con el calor estival o del mediodía, cigarras y lagartos (Gruenewald, 1975:126). Desde la perspectiva de un montaje persuasivo acerca de las cualidades positivas del lugar, estos versos no solo se hacen eco del inicio de la argumentación ("*aestiuo ... puluere*", v. 5), sino también reiteran la invitación al descanso, esta vez por semejanza con las conductas del reino animal. En este sentido, es interesante observar que estos dos ejemplos del mundo animal establecen un contrapunto con las pregonadas delicias de la taberna: la música, la sombra y la abigarrada decoración de esta encuentran continuidad en el canto de las cigarras, la fresca guarida y la calidad variopinta del lagarto. Se señalan como paralelos de estos versos: Theoc. *Id*. 7.22: "ἁνίκα δὴ καὶ σαῦρος ἐν αἱμασιαῖσι καθεύδει" [cuando incluso el lagarto duerme en las piedras]; Theoc. *Id*. 7.138-139: "τοὶ δὲ ποτὶ σκιαραῖς ὀροδαμνίσιν αἰθαλίωνες / τέττιγες λαλαγεῦντες ἔχον πόνον·" [cerca de las

umbrosas ramitas las cigarras tostadas por el sol se esforzaban murmurando]; Verg. *G*. 3.328: "*et cantu querulae rumpent arbusta cicadae*" [y las cigarras chillonas rompan los arbustos con su canto]; Verg. *Ecl*. 2.8-9: "*nunc etiam pecudes umbras et frigora captant, / nunc uiridis etiam occultant spineta lacertos*" [ahora incluso el ganado toma sombra y fresco, ahora incluso los zarzales ocultan a los verdes lagartos]; Verg. *Ecl*. 2.12-13: "*raucis … / sole sub ardenti resonant arbusta cicadis*" [los arbustos resuenan bajo el ardiente sol por las roncas cigarras]. Si bien Drew (1923:79) sugiere con no pocos argumentos que la *Copa* sigue más de cerca los idilios teocriteos, es notable el juego combinatorio que estos dísticos establecen respecto del texto virgiliano. En efecto, el verso de *Geórgicas* –casi idéntico al de *Copa* ("*rumpent arbusta cicadae*" / "*rumpunt arbusta cicadae*")– pertenece a un segmento que, referido al cuidado del rebaño, recomienda llevarlo a beber a la hora en que cantan las cigarras. Los pasajes bucólicos, por otra parte –que comparten con el dístico la anáfora "*nunc... nunc*" y el final de hemistiquio "*arbusta cicadis*"– forman parte de la égloga de Alexis y Coridón, donde el fuego de la pasión amorosa y el incómodo calor del mediodía se conjugan para abrasar al atormentado pastor. En otras palabras, el modo en que la *Copa* se relaciona con estos textos recrea en pequeña escala dos de las atracciones ofrecidas en la taberna: sexo y bebida.

v.27 ➤*nunc cantu crebro rumpunt arbusta cicadae*: la crítica ha señalado que las aliteraciones de este verso evocan el sonido producido por las cigarras (Iodice, 2002:195; Franzoi, 88; Gruenewald, 1975:127). Entre los numerosos pasajes que relacionan cigarras y calor pueden mencionarse, entre otros, Lucr. 4.58 y 5.803; *Ciris* 153 y Ov. *Ars* 1.271. Como una curiosa asociación entre las cigarras y el mediodía, *cfr*. Apul. *Fl*. 13.1:

> natura quibusdam auibus breuem et temporarium cantum commodauit, hirundinibus matutinum, cicadis meridianum, noctuis serum, ululis uespertinum, bubonibus nocturnum, gallis antelucanum.
>
> la naturaleza prestó a ciertas aves un canto breve y acomodado a un tiempo preciso: la mañana para las golondrinas, el mediodía para las cigarras, el avance del día para las lechuzas, la tarde para los autillos, la noche para los búhos, la madrugada para los gallos

Otra relación de larga data destacada por la aliteración señalada es la de las cigarras y la poesía y las Musas. Esta vinculación es frecuente en textos de variada índole, como el *Fedro* de Platón (262d) o algunos poemas incluidos en la *Antología Palatina* (6.120, 12.98). Gruenewald (1975:126) destaca la vinculación del canto de estos insectos con la música pastoril específicamente.

v.28 ➤*in gelida sede lacerta latet*: en este tramo del verso, Franzoi (88) observa una combinación aliterante de líquidas y dentales (gelida sede lacerta latet) y la interpreta como el realce de la particularidad del lagarto que, siendo un animal que gusta del sol, termina escondiéndose de él.

vv.29-30: en este dístico, el enunciador invita al destinatario, en el contexto del calor y de lo que ofrece el lugar, a beber durante el descanso.

v.29 ➤*si sapis*: expresión coloquial de uso muy extendido en textos literarios, como lo atestiguan las reiteradísimas apariciones en la *palliata*, si bien no deja de ser utilizada por los autores de los períodos republicano, augustal e imperial. Podría considerarse que aquí hay una referencia al horaciano "*sapias, uina liques*" de su poema del *carpe diem* (*Carm.* 1.11; *cfr.* Nisbet; Hubbard, 1989:134-142).

Allí, al igual que en la *Copa*, la expresión se relaciona con el aprovechamiento del tiempo de la vida y el goce de la misma, aludiendo al acto de beber. ➤***aestiuo … uitro*:** existe el testimonio de que era práctica usual emplear recipientes de vidrio en épocas de calor, mientras que en las invernales solían utilizarse otros de metal. Así leemos en Ateneo (6.17d) y Propercio 4.8.37: "*Lygdamus ad cyathos vitrique aestiva supellex*" [Lígdamo, a las jarras; vajilla veraniega de vidrio], utilizado en este último caso en un contexto erótico, tal como lo es también el de la *Copa*. ➤***recubans:*** para cualquier lector, la referencia al ámbito bucólico, cuyas reiteradas similitudes han sido señaladas, se hace más ostensible al utilizar, en igual posición del hexámetro, el mismo participio presente que leemos en el primer verso de la primera égloga virgiliana ("*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*"). Este es un claro indicio de que se construye el espacio de la humosa taberna siguiendo los tipologemas del código genérico bucólico. ➤**†*nunc*† *prolue***: esta es la *lectio* transmitida por los mejores manuscritos pero resulta problemática por el uso intransitivo del verbo *proluere* ('bañar', 'regar'). Esto ha llevado a parte de la crítica a considerar que este "*nunc*" es un error del copista debido al de los dos versos anteriores, y a proponer alternativas para sustituirlo por otro término que pueda funcionar como objeto directo del verbo. La solución más sencilla es adoptar la *lectio* "*te prolue*" de los códices de los siglos XII-XIII (θ), la cual, adoptada ya por Escalígero y seguida por Wernsdorf, Baehrens y Ribbeck, entre otros, puede respaldarse en un pasaje de Virgilio (*A.* 1.738-739), donde se registran el mismo uso reflexivo del verbo y la referencia en ablativo del recipiente y su material: "*ille impiger hausit / spumantem pateram et pleno se proluit auro*" [él agotó prestamente la espumante patera y se bañó en el oro colmado]. Otros filólogos, en cambio, plantean la posibilidad de remplazar *nunc* por *os* o *rus* (Ellis), *cor* (Kenney) o *mala* (Cazzaniga), posturas que a su vez se apoyan en otros tantos pa-

sajes de autores latinos (*cfr.* Goodyear: 126). Como señala Bücheler (1890:324) los problemas son en realidad dos. Uno es la reiteración del adverbio *nunc*, que considera pertinente por cuanto oficia como anafórico de alusiones previas del poema –el polvo del camino, el cansancio, el sudor, el calor en general– que justifican y explican la sugerencia de entregarse de lleno a la bebida. Adherimos a este criterio y agregamos que su empleo para las actividades de la cigarra y el lagarto implica una equivalencia entre hombre y naturaleza, propia del ámbito bucólico artificiosamente mentado por los dos versos anteriores. El otro es el uso absoluto de *proluere*, que el citado filólogo plantea como un probable empleo coloquial de su acepción reflexiva, semejante al que se registra para el verbo base *lauare*, como sucede en algunos pasajes de Plauto (*Aul*. 612; *Bac*. 105), Terencio (*Hau*. 618) y Catón (*Agr*. 156), referidos por Franzoi (91). Cierto es que, en el caso particular de *lauare*, este empleo parece limitarse al período arcaico (*cfr.* Ernout-Meillet, 1959: *s.v. lauo*), pero el uso absoluto de los transitivos en acepción reflexiva es un fenómeno generalizado que se observa en una gran cantidad de verbos, según se comprueba en el amplio listado ofrecido por Leumann; Hoffmann; Szantyr (1965: 295-296), donde se incluye este verso de la *Copa*. Por otra parte, su posible registro coloquial parece corroborarse no ya por la sintaxis sino por la idea misma de bañarse en vino, presente en la indicación de Fédromo a la beoda alcahueta del *Curculio* plautino (121b) "*propere prolue cloacam*" [baña rápidamente tu cloaca] y, sobre todo, en un verso de Horacio (*S*. 1.5.16), que alude al público usual de las tabernas, que la crítica suele considerar el hipotexto de la *Copa* y que Thomas (2010:263) analiza precisamente como prueba de la presencia de lo cotidiano en la sátira: "*multa prolutus uappa nauta atque uiator*" [un navegante y un viajero bañados en vino ordinario].

v.30: según lo explicado por Kleberg (1957:62), quien identifica al-

gunos pasajes vinculados con esta cuestión (Plin. *Nat.* 16.50, Juv. 10.19, Mart. 6.94), habría sido usual que algunos viandantes llevaran consigo utensilios que empleaban cuando se disponían a comer y beber en los lugares de hospedaje. Si atendemos a ello, se le estaría sugiriendo al huésped la opción de utilizar la vajilla disponible en la taberna o la propia, que podría estar cargando en su travesía. En este caso, además, los objetos referidos ("*crystalli … nouos callices*") contrastarían con las imágenes de pobreza del *calybita* –que viaja a pie con un asno y se aloja en un albergue modesto–, pues, según señala Tarrant (1992:343), los recipientes de cristal aparecen identificados como signos de buen pasar económico por lo menos a partir de Séneca (*Dial*. 5.40.2). Por su parte, Gruenewald (1975:133) considera que estas copas de mayor calidad se encuentran en la taberna y que, dado lo infrecuente y costoso del material, son mencionadas como argumento persuasivo para que el caminante se detenga en el establecimiento.

v.31: se produce aquí una última invitación al viajero vinculada con lo bucólico, en este caso por la vía de la intertextualidad, pues este verso remite a Verg. *Ecl*. 7, vv. 9-10 donde leemos: "*huc ades, o Meliboee; caper tibi saluos et haedi, / et, si quid cessare potes, requiesce sub umbra*" [Acércate aquí, Melibeo; el macho cabrío y los cabritos están a salvo para ti, y, si puedes detenerte un poco, recuéstate bajo la sombra]. Gruenewald (1975:133-134) observa el contraste entre la simpleza evocada por la alusión al mundo pastoril y la sofisticación de las atracciones a las que se hace referencia tanto en el verso precedente cuanto en el siguiente. En nuestra opinión, dicho contraste subraya el carácter de artificio de este espacio, construido en clave bucólica en el interior de la taberna a partir de procedimientos literarios específicos. (*cfr*. Estudio Preliminar 2.2; 2.6).

v.32 ➤*grauidum:* en el sentido de 'weighed down', 'oppressed' (*OLD*, *s.v*. 2b). Goodyear (126) observa que esta acepción del adjetivo se registra solamente después del siglo I d.C. (*cfr*. V. Fl. 5.22; 8.98), lo que ofrece, según este estudioso, una mínima prueba para la datación del poema. Por el contrario, Franzoi (92-93) sostiene que, vistos el léxico y la presencia de coloquialismos en la *Copa*, cualquier conclusión de este tipo se vuelve elusiva si no se cuenta con el fundamento de referentes literarios específicos. **➤*roseo … strophio*:** el significado usual del término *strophium* es "a twisted band sopporting a woman's breasts", *cfr*. Cic. *Har*. 44 "*P. Clodius a crocota, a mitra, a muliebribus soleis purpureisque fasceolis, a strophio, a psalterio, a flagitio, a stupro est factus repente popularis*" [Clodio se vuelve de pronto popular a partir de un vestido azafranado, una mitra, unas sandalias de mujer y unas bandas purpúreas, un corpiño, un salterio, un hecho vergonzoso y una violación]; Catul. 64.65 "*non tereti strophio lactentis uincta papillas*" [tus pechos llenos de leche no son envueltos con ningún torneado corpiño]. Incluso ni los términos griegos στϱόφιον y στϱόφος *LSJ*, *s.v.*, ni los siguientes pasajes que atestiguan su uso como banda para la cabeza, registran con claridad su valor como 'corona o guirnalda de flores' conferido, en el verso que nos ocupa, al sustantivo por medio del adjetivo *roseus*: Plin. *Nat.* 21.2 "*Tenuioribus coronis utebantur antiqui, strophia appellantes*" [los antiguos usaban coronas muy delgadas, que llamaban 'strophia']; Fest. p. 410M:

> Stroppus est, ut Ateis Philologus existimat, quod Graece στϱόφιον uocatur, et quod sacerdotes pro insigni habent in capite. Quidam coronam esse dicunt, aut quod pro corona insigne in caput imponatur, quale sit strophium.

> *Stroppus* es, como considera Ateyo, el filólogo, lo que en griego es denominado στϱόφιον, y lo que los sacerdotes tienen por marca distintiva en la cabeza. Algunos dicen que es una coro-

na, o que es colocado en la cabeza en lugar de una corona distintiva, como si fuera un *strophium*.

Aunque, por otra parte, como señala Franzoi (93), existen referencias a la coronas de flores como símbolo de felicidad, *cfr.* Verg. *A.* 5.308-309 "*Tres praemia primi / accipient flauaque caput nectentur oliua*" [recibirán los tres primeros las distinciones y su cabeza ceñirá la dorada oliva] y Ov. *Am.* 1.2.23 "*Necte comam myrto*" [cíñete la cabellera con mirto].

vv.33 ➤*formosus*: considerado por varios editores como una *lectio* corrupta (Kenney, 1966) y enmendado de distintas maneras. Manteniendo la lección "*formosum*" transmitida por los códices, puede considerárselo con Bücheler (1890:325) un acusativo neutro con valor adverbial que modifica a *decerpens,* con el sentido de "robando bellamente besos". Esta propuesta tiene precedentes en el poema: "*garrit dulce*" (v. 9) y "*suaue rubentia*" (v. 19), aunque esta supuesta *formosa basiatio* bücheleriana carece de antecedentes y suena forzada. Por su parte Clausen (1966) enmienda por "*formosa et tenera*" o "*formosa interea*", que no son adecuadas, puesto que la primera agrega un "*et*" innecesario y la segunda presenta la redundancia del "*interea*", sentido implícito en el participio presente, y elimina a su vez un epíteto como "*tenera*" de clara resonancia elegíaca (*cfr*. Estudio preliminar 2.2). Otra opción, menos convincente, es conservar la *lectio* "*formosum*" y tomarla como un acusativo exclamativo, ya referido al receptor (¡tú, hermoso!) o de forma incidental (¡qué hermoso!). Finalmente Olszaniek (2005:104-105) propone una enmienda más radical: "*formosum os tenerae decerpens ore puellae*" [arrancando con la boca un hermoso beso [lit. boca] a la tierna muchacha]. Por nuestra parte nos inclinamos por conservar la lectura del ms. G ("*formosus*"), *lectio* que toma Giomini (1953) y que no está exenta de problemas. No compartimos las

críticas a esta *lectio* que se apoyan en la constatación de que el destinatario típico de este epíteto debe ser la mujer y no el hombre, ya que, como bien analiza Monteil (1964:44-48), *formosus* puede aplicarse a varones con el sentido predominante de 'bello' en tanto poseedor de buena salud, armonía y fortaleza corporal. Dado que, según aclara este autor, *formosus* siempre predica a *homines* –es decir, hombre en tanto criatura– y nunca a *uiri* (hombre en tanto individuo nuclear romano), pensamos que bien puede aplicarse a un eventual viandante, a la manera de una *captatio beneuolentiae* para que ingrese al establecimiento como cliente, procedimiento habitual de cortesía en diversas interacciones humanas. ➤***decerpens*****:** en sentido recto, este verbo **s**iempre se emplea en contextos vinculados con las flores y los frutos (*cfr*. Horacio, *Ep*. 2.19 "*ut gaudet insitiva decerpens pira*" [¡cómo se alegra al cortar las peras injertadas!]; Prop. 1.20.39 "*quae modo decerpens tenero pueriliter ungui / proposito florem praetulit officio*" [y cortándolas inocentemente con tiernas uñas, antepuso la flor al deber impuesto], etc.). Pero, a su vez, también registra un sentido metafórico, que se apoya en la identificación habitual en la poesía latina de la mujer con la flor y, a partir de allí, del corte, podado y trasegado con las relaciones sexuales permitidas o ilegales. El epitalamio de Catulo es muy ilustrativo al respecto:

> Ut flos qui in saeptis secretus nascitur hortis,
> ignotus pecori, nullo conuulsus aratro,
> quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber,
> multi illum pueri, multae optauere puellae:
> idem cum tenui carptus defloruit ungui,
> nulli illum pueri, nullae optauere puellae:
> sic uirgo, dum intacta manet, dum cara suis est;
> cum castum amisit polluto corpore florem,
> nec pueris iucunda manet, nec cara puellis. (Catul. 62.40-48)

> Como la flor que nace apartada en los huertos vallados, desconocida para el rebaño y no aplastada por ningún arado, las brisas la acarician, el sol la afirma y la lluvia la nutre: muchos jóvenes y doncellas la desean. Pero así como no la desean ni los muchachos ni las muchachas cuando se marchita arrancada por una uña leve, lo mismo ocurre con la virgen: mientras permanece intacta es querida por los suyos; cuando ha perdido su casta flor al manchar su cuerpo, no es agradable para los muchachos ni querida por las muchachas.

Entendemos aquí que justamente se trata a la *puella* a partir de imágenes tradicionales de la literatura romana (mujer = flor que es arrancada / que se deja arrancar), pero en un contexto que supera el horizonte elegíaco para incluir a esta naturaleza bucólica que parece respirar en cada verso del poema: la mujer ha perdido su corporeidad para volverse toda boca y, a su vez, implícitamente vuelta metáfora de la naturaleza, puede ser cortada como una flor. **➤*tenerae … puellae*:** unos de los epítetos más habituales para referirse a la *puella,* de frecuente aparición en la elegía o en contextos eróticos. *Cfr.* [Tib.] 3.10.1: "*Huc ades et tenerae morbos expelle puellae*"; Ov. *Am*. 2.14.37 ("*at tenerae faciunt, sed non inpune, puellae*"), *Ars*. 2.745 ("*Ecce, rogant tenerae, sibi dem praecepta, puellae*").

v.34 ➤*a pereat*: formulaico y recurrente en la elegía en la misma posición métrica, *cfr.* [Tib.] 3.4.48 ("*A pereat, didicit fallere siqua uirum!*"); Ov. *Ars* 2.272 ("*A pereant, per quos munera crimen habent!*"), 3.494 ("*A pereant, per quos ista monenda mihi*"). **➤*prisca supercilia*:** es habitual la identificación de la frente, las cejas o el ceño con el rigor y la *seueritas* característica de los latinos: Man. 5.105-106 ("*seuerae / frontis opus fingi*" [creé una obra digna de una frente severa"]); V. Max. 9.1.6 ("*patris grauissimum supercilium*" [la ceja muy seria del padre]); Man. 5.454 ("*tutorisue supercilium patruiue rigorem*" [ya la ceja del tutor ya el rigor del tío paterno]). Dicha *seueri-*

tas se expresa prototípicamente en los ancianos y en particular en Catón. *Cfr*. Catul. 5.2 "*rumoresque senum seueriorum*" [los rumores de los viejos muy severos], 64.159 "*prisci praecepta parentis*" [las enseñanzas de los antiguos padres]; Hor. *Carm*. 3.21.11 "*prisci Catonis ... uirtus*" [la virtud del viejo Catón]. Es interesante notar que suele tener una alta tasa de aparición en contextos eróticos o procaces: *Priap.* 1 "*conueniens Latio pone supercilium*" [deja de lado el entrecejo que le viene bien al Lacio]; 49.3-4 "*uersibus obscaenis offendi desine: non est / mentula subducti nostra supercilii*" [deja de ofenderte por estos versos obscenos: mi pija no tiene fruncido el entrecejo]. Refuerza el tono severo la utilización del adjetivo *priscus* que no sólo connota una antigüedad de épocas no vividas por el emisor, sino también agrega la noción de venerabilidad. *Cfr.* Hor. *Carm*. 3.9.17 ("*quid si prisca redit Venus*"), *Epod*. 2.2 ("*ut prisca gens mortalium*").

vv.35-36 : con este dístico se cierra, en la opinión de algunos críticos, el extenso parlamento de oferta de comodidades y placeres que brinda la taberna y que desencadenará los versos de aceptación que cierran el poema (*cfr*. Estudio preliminar 2.3).

v.35 ➤*cineri ingrato*: encontramos idéntico sintagma en Verg. *A*. 6.213 "*flebant et cineri ingrato suprema ferebant*" [lloraban y rendían los últimos honores a la ingrata ceniza], incluso, como señala Franzoi (96), reiterando la sinalefa. **➤*bene olentia***: se registran formulaciones similares en Verg. *Ecl*. 2.48 ("*bene olentis anethi*"); Prop. 3.17.27 ("*bene olentia flumina*"); Priap. 3.13 ("*suave olentia mala*"). Se alude aquí a la tradición de adornar los sepulcros con guirnaldas de flores (Iodice, 2002:196) que aparece también en Tibulo: 2.4.47-48 "*atque aliquis senior ueteres ueneratus amores / annua constructo serta dabit tumulo*" [y alguien, anciano, honrando viejos amores dejará una guirnalda cada año en el túmulo construido] y 2.6.31-32 "*illa mihi sancta est, illius dona sepulcro / et madefacta meis serta feram la-*

crimis" [ella es sagrada para mí, llevaré ofrendas a su sepulcro y guirnaldas humedecidas con mi lágrimas]. Según Gruenewald (1975:136), la razón de esta práctica era despertar la conciencia acerca de lo transitorio de la vida a partir de la visión conjunta del cuerpo camino a su descomposición y la frescura efímera de las flores (Plin. *Nat*. 21.1). De acuerdo con *DAGR* (*s.v. corona*, *funus*) existía en Roma la costumbre, autorizada originalmente en la Ley de las XII Tablas, de dar a los muertos las coronas que habían obtenido en vida en alguna clase de competencia o en razón de su valor (Cic. *Leg*. 2.24). Aquí, estas costumbres, vinculadas con la severa axiología romana, aparecerían desvalorizadas por el enunciador que subraya su posición al presentar dos posibles formas de utilización de las flores (vv. 32 y 35). Este contraste refuerza la perspectiva del poema a favor del relajamiento, al menos temporario, de los imperativos de comportamiento que se desplegarán plenamente en la formulación del último dístico.

v.36 ➤*ista*: si bien los mejores manuscritos traen esta *lectio*, adoptada por Giomini, Franzoi y Salvatore, otros editores, como Iodice y Kenney, se inclinan por la corrección de Ilgen: "*ossa*". Goodyear (127) sostiene esta última elección y la justifica a partir de lo que señala como una confusión conceptual. En su opinión, que no compartimos, la idea de que una lápida con flores cubra las cenizas a su vez coronadas por flores frescas ofrendadas en el momento del entierro "involves extreme confusion of thought". Respecto del referente de "*ista*" coincidimos con Franzoi (96-97) quien sostiene, siguiendo a Wilamowitz, que es "*serta*" del verso anterior y descarta otras propuestas como las de Vollmer (1900) y Morelli (1912: 234). El argumento para sustentar esta postura, compartida también por Salvatore (1964:223-225), consiste en plantear la existencia de un "*klimax* concetuale" en los versos 35 y 36, dado por la correspondencia de "*cineri ingrato*" y "*coronato lapide*", por un

lado, y de "*bene olentia serta*" e "*ista*", por el otro. Así, a su juicio, se desarrolla una línea coherente en los últimos versos del poema, ya que a su vez "*serta*" se vincula con "*strophio*": en el poema se rechazan las restricciones morales y se ofrecen una corona de rosas y una muchacha al viandante. Frente a la posible actitud dubitativa de este último, se insiste sobre la idea de las flores relacionándolas con las que se dan a un muerto y se propone, finalmente, la imagen más dramática, es decir, la de la lápida, el destino final, sobre la que esas flores podrían depositarse. Esta gradación desencadenaría la respuesta positiva final de los versos 37 y 38. Por su parte, Gomez Pallarés (2002:215) se pronuncia también a favor de esta interpretación de "*ista*" en virtud de que este sentido mantiene la tensión epigramática en todo el dístico, dada por la relación mundo funerario / flores, formulada así en ambos versos. Además, señala que la evidencia arqueológica ha mostrado la existencia de motivos florales en estelas funerarias. En su opinión, que consideramos un tanto arriesgada, estos diseños podrían ser los referidos por el texto literario, que toma en cuenta esa materialidad para la construcción de su sentido. En lugar de esto, pensamos más bien en ciertos *carmina epigraphica*, que refieren la presencia de *rosae*, *uiolae* y *lilia* sobre las tumbas, y que Cugusi (1996:273; 397) vincula expresamente con *Copa*.

vv.37-38: para el enunciador de estos versos, *cfr*. Estudio preliminar 2.3. Aunque identificada como el tópico del *carpe diem* a partir de su formulación horaciana ("*carpe diem quam minimum credula postero*", Hor. *Carm.* 1.11.8), la exhortación a vivir el presente sin preocuparse por el mañana ante la imprevista e irremediable llegada de la muerte, es un tema ampliamente testimoniado en el mundo antiguo, que trasciende tanto esa condición de tópico literario como la filosofía epicúrea con la que suele asociárselo. Fuera de la literatura, lo encontramos atestiguado en la plástica, para lo

cual baste recordar el famoso mosaico pompeyano del esqueleto, que no casualmente lleva una jarra en cada mano, y por numerosas inscripciones funerarias, entre las que cabe destacar, por su relación con nuestro texto: "*qui legitis, moneo, uiuite, mors properat*" (*CIL* 2.391) y "*ualebis, hospes, ueiue, tibi iam mors uenit*" (*CE* 0062). Esta exhortación, más allá de otros poemas de Horacio (Hor. *Carm.* 1.4 y 4.7), la encontramos, formulada de manera más o menos explícita, en el célebre "*Viuamus, mea Lesbia*" de Catulo (Catul. 5), en Tibulo (1.1.69-70): "*Interea, dum fata sinunt, iungamus amores: / iam ueniet tenebris Mors adoperta caput*" [entre tanto, mientras lo permitan los hados, unamos amores: ya vendrá la Muerte con su cabeza cubierta de tinieblas] y en Marcial (1.15.11-12): "*Non est, crede mihi, sapientis dicere 'Viuam': sera nimis uita est crastina: uiue hodie.*" [No es propio de un sabio, créeme, decir "viviré"; demasiado tardía es la vida de mañana: vive hoy]. La escena de Propercio 2.15.49-54 recupera estas ideas y ha sido vinculado por la crítica a *Copa*:

> laeserunt nullos pocula nostra deos.
> Tu modo, dum lucet, fructum ne desere uitae!
> omnia si dederis oscula, pauca dabis.
> Ac ueluti folia arentis liquere corollas,
> quae passim calathis strata natare uides,
> sic nobis, qui nunc magnum spiramus amantes,
> forsitan includet crastina fata dies.

> Mis copas no han ofendido a ningún dios. Tú, mientras hay luz, ¡no desprecies el fruto de la vida! Si das todos los besos, darás pocos. Y, como a las guirnaldas secas dejaron las hojas, que ves nadar esparcidas en todos lados por las copas, así a nosotros, que ahora a tanto aspiramos como amantes, quizás el día de mañana nos dé por terminado el destino.

En ámbito griego, la relación del tópico del *carpe diem* con el vino aparece en los *Anacreontea* (8.5-15) y en varios poemas de la *Antología Palatina* (5.72; 10.81; 11.19; 11.62; etc.).

v.37 ➤*pone merum et talos*: la bebida y los juegos de azar eran actividades habituales en este tipo de establecimientos. **➤*merum***: referencia al vino puro (en griego: ἄκρατον), esto es, no mezclado con agua, como solía beberse: "*temperet annosum Marcia lympha merum*" ([Tib.] 3.6.58). Con todo, según lo prueban las diversas opiniones transmitidas por Ateneo (10.27-28 y 35-37), la proporción de uno y otro líquido era objeto de controversia. El consumo de vino puro, que los griegos atribuían a los bárbaros (*cfr.* Hdt. 6.84; Pl. *Lg.* 637e ; Ar. *Ach.* 73-78), era considerado una práctica censurable propia de bebedores empedernidos, como la alcahueta beoda del *Curculio* plautino (Pl. *Cur.* 128): "*Hoc uide ut ingurgitat impura in se merum auariter faucibus plenis*" [Mira cómo la viciosa se engulle ávidamente este vino puro a boca llena] o la *ebriosa annus* denostada por Ausonio (Aus. *Epigr.* 19.11-12), cuyo nombre mismo, Méroe, se explica "*infusum sed quod uinum non diluis undis, / potare immixtum sueta merumque merum*" [porque no diluyes con agua el vino vertido, acostumbrada a beber vino puro sin mezclar, vino puro]. Por otra parte, la relación entre el *merum* y la embriaguez explica la recurrencia de este sustantivo para referirse al embotamiento producido por el vino: "*cura fugit multo diluiturque mero*" (Ov. *Ars.* 1.238) [huye y se diluye la preocupación en abundante vino] y, consecuentemente, a la costumbre de ahogar en vino las penas de amor (*cfr.* Hor. *Epod.* 11.14; Tib. 1.2.1; [Tib.] 3.6.62; Prop. 3.17.3-4). En este panorama, el empleo aquí de este término puede leerse tanto como otro indicador más del estatuto social bajo del viajante y de la tabernera (*cfr.* Estudio preliminar 2.5), cuya borrachera conocemos por el v. 3, cuanto como una referencia a la desesperada reacción del *uiator*, ante la posible cerca-

nía de la muerte. ➤***talos***: hechas con el astrágalo de carnero o de cabra, las tabas (*tali*) eran oblongas y tenían solo cuatro caras, cada una de las cuales tenía un valor diferente: una superior ancha y ligeramente convexa que valía 3 (*ternio*), una inferior también ancha pero algo cóncava que valía 4 (*quaternio*), y dos laterales angostas, una ahuecada y otra entera que valían respectivamente 6 (*senio*) y 1 (*unio*), llamada el perro (*canis*). A diferencia de los dados propiamente dichos (*tesserae*) estos valores no figuraban en las tabas, según leemos en Ovidio, *Tr.* 2.471-473: "*quid ualeant tali ... tessera quos habeat numeros*" [qué valen las tabas ... qué numeros tiene el dado]. Los resultados, que dependían no solo de la suma de los números sino de las combinaciones, tenían nombres específicos, entre ellos *Venus*, para el mejor, y *canis*, para el peor, como vemos en Prop. 4.8.45-46: "*me quoque per talos Venerem quaerente secundos / semper damnosi subsiluere canes*" [al buscar a Venus incluso con el favor de los dados, siempre me saltaron los dañosos perros]. Si bien los juegos de azar por dinero (*alea*) estaban prohibidos por ley (*cfr*. Cic. *Phil.* 2.56; Hor. *Carm.* 3.24.58), eran una costumbre muy popular que recorría todos los estamentos sociales, incluidos los mismos emperadores, como es el caso de Augusto (*cfr*. Suet. *Aug*. 71) y de Claudio, quien, según Suetonio, llegó a escribir un libro sobre el tema (Suet. *Cl*. 33), y formaban parte de las atracciones de las tabernas. Así lo prueban, además de los textos (*cfr*. Mart. 5.84.3-5), los testimonios de estos establecimientos encontrados en Pompeya; en particular, la llamada *Taberna Lusoria* en cuyas paredes se observa la figura en relieve de un cubilete (*fritillus*) y una inscripción que indica las deudas de juego de los apostadores (*cfr*. Kleberg, 1957:118). También aparecen pinturas referidas al juego de tabas o de dados en la taberna de Salvio y en la de la Calle de Mercurio (*cfr*. Clarke 2003:168-169, *plate* 10).

v.38 ➤*aurem uellens*: *aurem uellere* o *peruellere* es una expresión proverbial ampliamente empleada (*cfr*. Verg. *Ecl*. 6.4; Calp. *Ecl*. 4.155; Sen. *Ep*. 94.55, etc. y Otto, 1890:48) con el valor de 'llamar la atención de alguien', costumbre que, según Plinio (*Nat*. 11.45.251), obedece al hecho de que la parte inferior de las orejas es lugar de residencia de la memoria: "*est in aure ima memoriae locus, quem tangentes antestamur*" [el lóbulo de la oreja es el sitio de la memoria, que tocamos cuando llamamos a un testigo]. *Cfr*. Bettini (2000:47-51).

INDEX LOCORUM